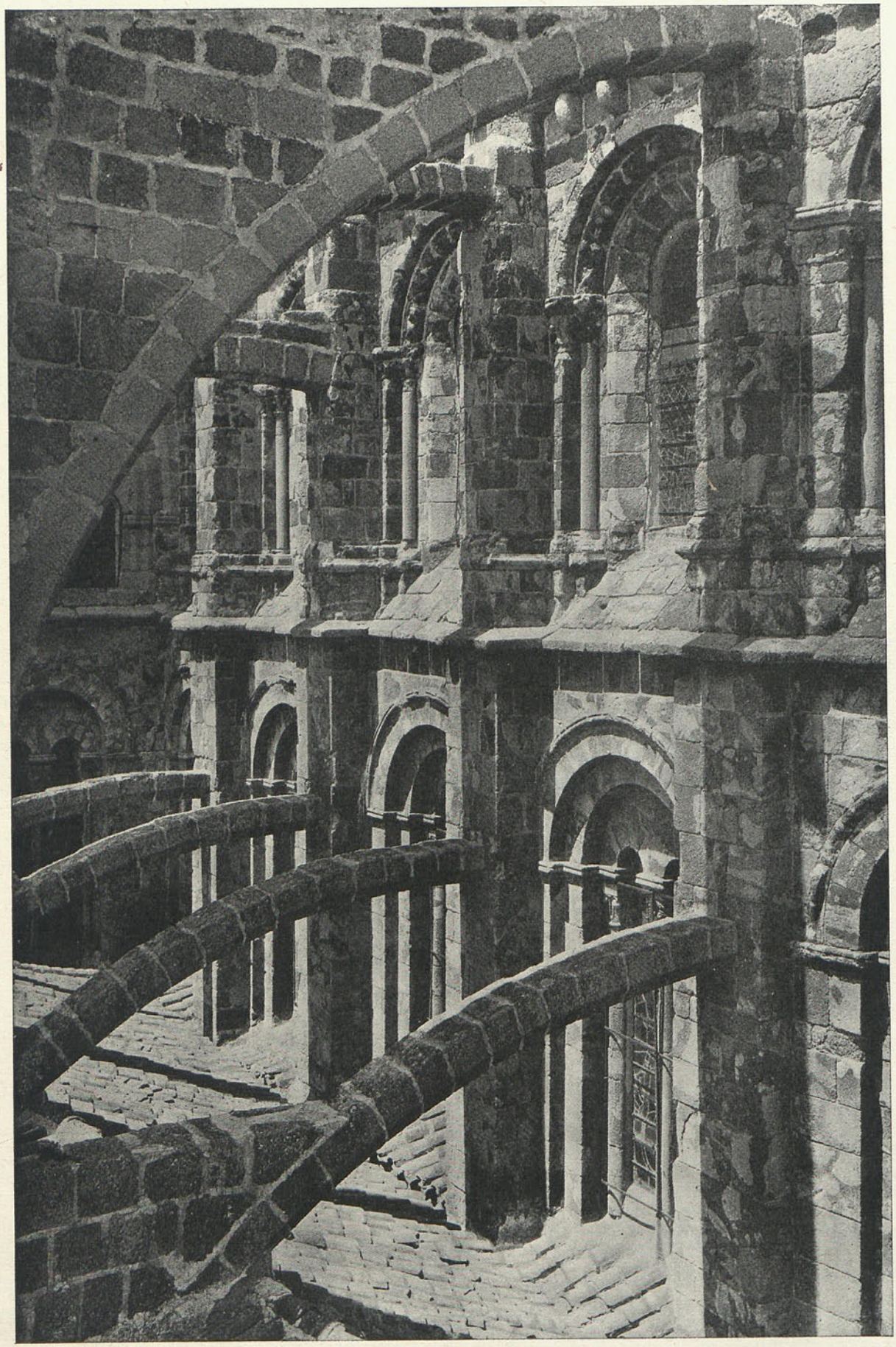
S U M A R I O

Soler, Fot	Avila: Arbotantes de la Catedral.
Leopoldo Torres Balbás	La arquitectura musulmana en Occidente.
Juan Torbado	Plano acotado de las fuentes de Ocaña (Toledo).
F. García Mercadal	La arquitectura moderna en Francia: André Lurçat.
Pierre Audra	El sentido de la materia en el arte moderno.
J. Moreno Villa	Plástica actual: Manolo Hugué.
	Revista de libros.
	Revista de revistas.

Biblioteca Nacional de España



AVILA.—ARBOTANTES DE LA CATEDRAL. Foto *Soler*.

Biblioteca Nacional de España

ARQVITECTVRA

REVISTA MENSUAL ÓRGANO
OFICIAL DE LA SOCIEDAD
CENTRAL DE ARQUITECTOS

PRINCIPE, 16

Año IX Núm. 102 MADRID Octubre de 1927

LA ARQUITECTURA MUSULMANA EN OCCIDENTE

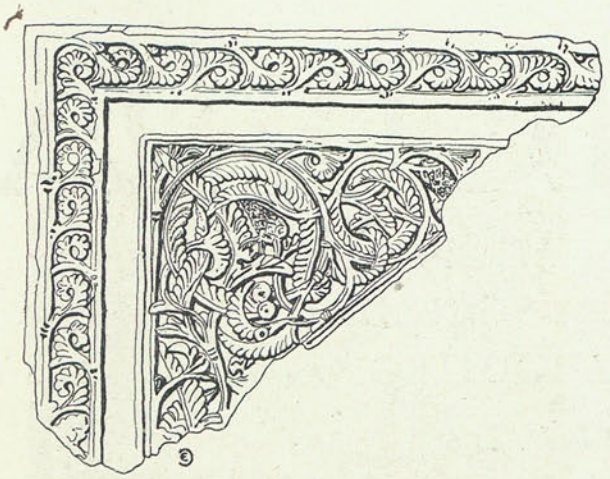
En estos últimos anos se ha avanzado considerablemente en el conocimiento de la arquitectura musulmana en occidente. Han sido estudiados los principales monumentos de Túnez y de Argelia, y ocupado gran parte de Marruecos por los franceses, éstos dedicaron atención preferente al análisis de su arte antiguo, que cuenta ya con una extensa bibliografía. A pesar de ello, aun falta mucho por hacer en esta rama de la arqueología medieval, gran número de monografías que publicar y, sin duda, no pocos monumentos que descubrir, entre los que hay que contar la mayor parte de las mezquitas de Túnez y todas las de Marruecos, cuyo interior hállase vedado a los cristianos.

El momento es propicio para reunir todo lo sabido hasta el día acerca de esta arquitectura, relacionar sus manifestaciones en las diversas y extensas regiones en las que se desarrolló, mostrando la evolución de sus formas constructivas y ornamentales. Esto es lo hecho, con singular fortuna y acierto grande, por el Sr. Jorge Marçais, profesor de la Universidad de Alger, ventajosamente conocido de antes por sus excelentes publicaciones arqueológicas.

Profundo conocedor del arte musulmán del norte de Africa, su libro (1) ha de ser utilísimo para el avance de estos estudios y obra de consulta indispensable, tanto el texto como los numerosos y bien escogidos gráficos que le acompañan. En él se une, al manejo impecable de los textos, el análisis profundo de las formas arquitectónicas. Es de lamentar que el autor no conozca más a fondo el arte musulmán español, o que no haya podido utilizar la obra del señor Gómez Moreno historiándole, aún no publicada. El Sr. Marçais reconoce grande la influencia de Andalucía en todo el norte de Africa; pero si nuestros monumentos le fueran más familiares,

(1) *Manual d'Art Musulman, L'Architecture, Tusnisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile.* I: Du IXe au XIIe siécle; II: Du XIIIe au XIXe siécle. París, Editions Anguste Picard, 1926, 1927. Los dos volúmenes publícanse por la misma casa editorial y en la colección que el tan deficiente de Saladin, agotado hace tiempo.

Biblioteca Nacional de España



Museo de Málaga. — Albanega procedente del Convento de Santa Clara. (De *La ornamentación mudéjar toledana.)*

creemos que aun la daría más importancia, ayudándole a resolver, en parte, algunos de los problemas que el libro plantea. El conocimiento personal, *de visu,* no ha podido suplirlo con publicaciones que no existen, pues carecemos de buenas monografías modernas hasta de los edificios capitales. No las hay de la mezquita de Córdoba, ni de la Alhambra de Granada, a pesar de su fama mundial y de su enorme importancia en la evolución artística. Y muchos de los estudios publicados lo han sido en tales condiciones, que resulta dificilísimo, por no decir imposible, alcanzar noticia de ellos a los estudiosos extranjeros (1).

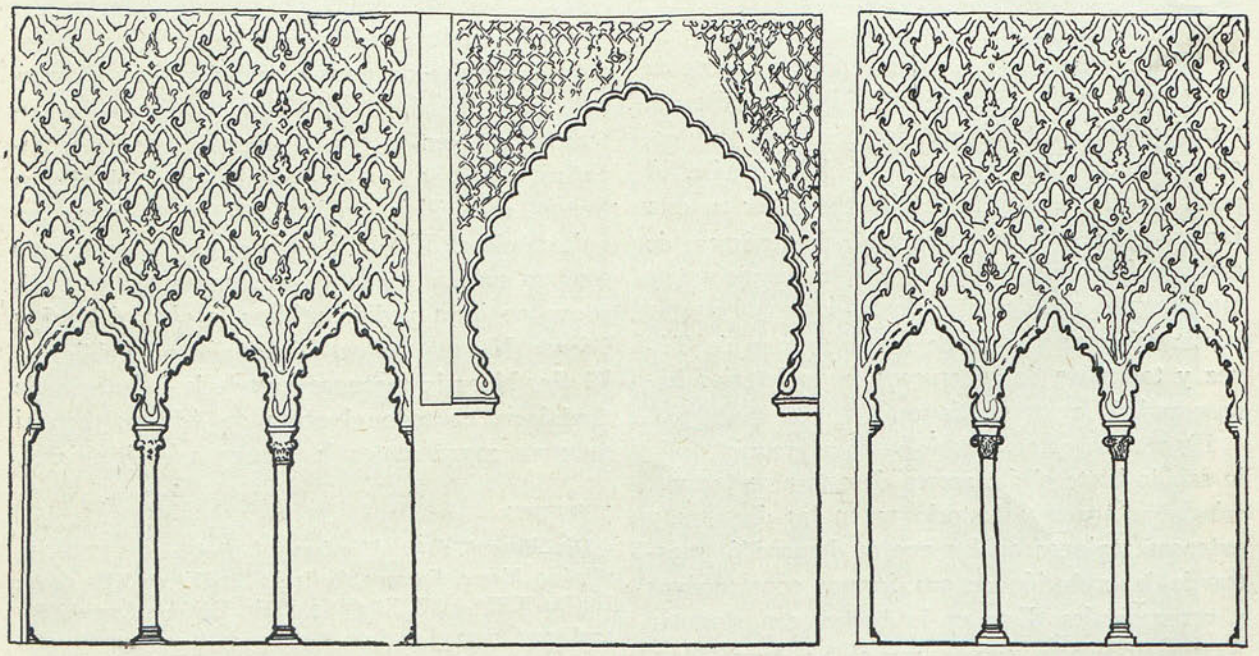
Justifícase el Sr. Marçais de que aparezca la historia de la arquitectura musulmana en occidente antes de la oriental, anunciada en la misma colección, ya que ésta influye tanto en la primera en todas las épocas de su evolución. La dificultad sálvase siempre discretamente, con alusiones a la procedencia de las formas o a las posibles aportaciones orientales.

Cada capítulo está consagrado a un período en el cual la evolución arquitectónica supónese con características diferentes, comenzando todos ellos con un resumen de las condiciones históricas, al que sigue el estudio de las arquitecturas religiosa, civil y militar y de las obras de utilidad pública, para terminar con el análisis de la decoración monumental.

---

(1) Tal ocurre con los siguientes trabajos del Sr. Gómez Moreno: *La civilización árabe y sus monumentos en España* (Arquitectura, año II, núm. 19, Madrid, noviembre de 1910). *Arte mudéjar toledano. Las obras maestras de* la arquitectura y de la decoración en España, II. Madrid, MCMXVI (Esta publicación quedó incompleta.)

La ornamentación mudéjar toledana. (En curso de publicación en *Arquitectura española,* números V al XV, MCMXXIV á MCMXXVI.)

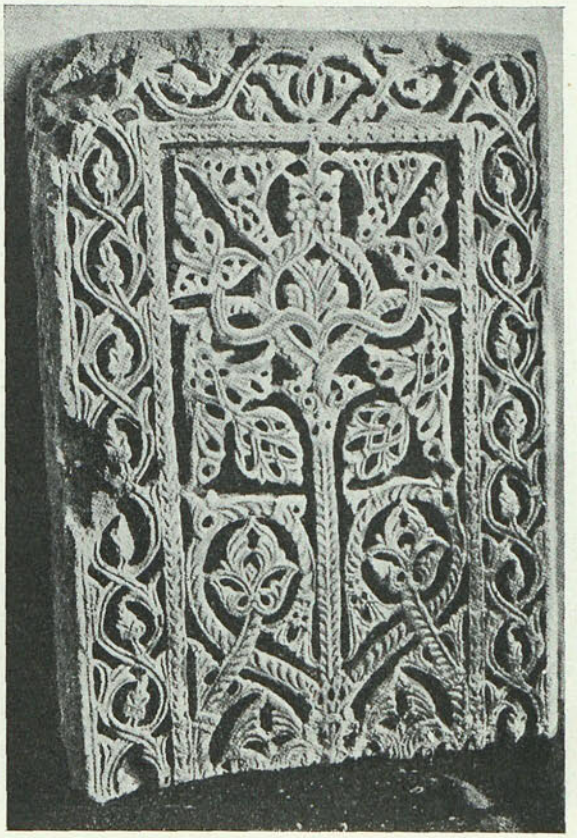


Sevilla.—Arquería del Patio del Yeso en el Alcázar.

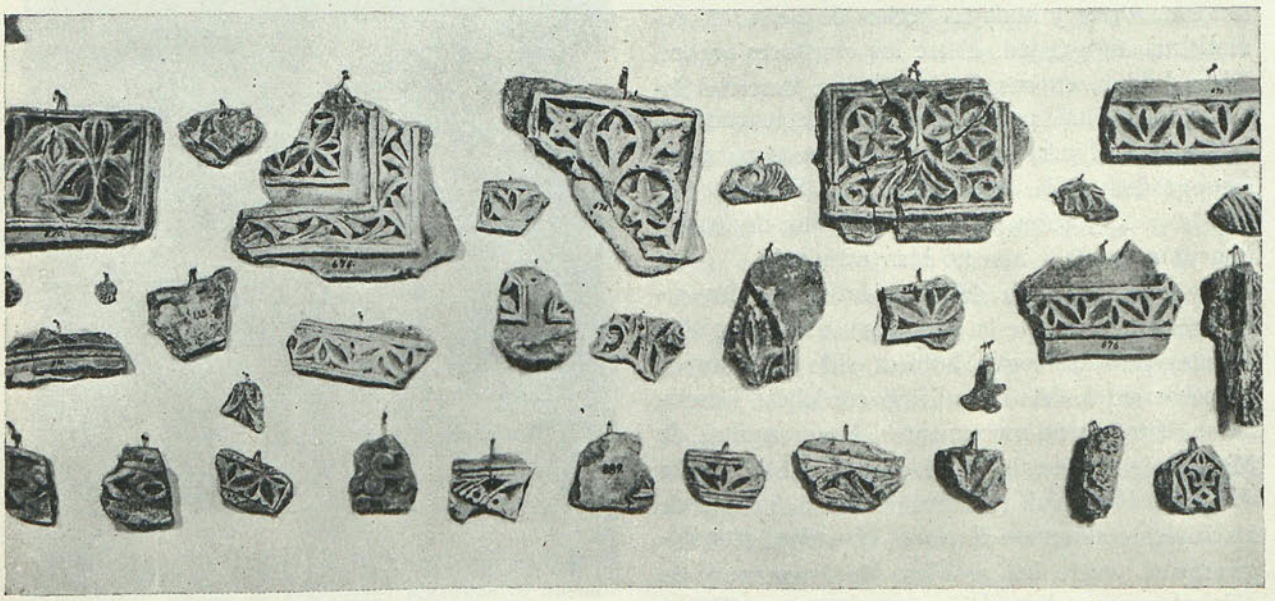
Biblioteca Nacional de España

El capítulo primero ocúpase de los reinos árabes del siglo IX. En él se estudian las mezquitas de Cairuán, Túnez y Susa, discutiéndose procedencia del plano, mihrab y cúpulas. Su decoración aparece muy influída por el arte autóctono, un bizantino degenerado con lógicas analogías, al parecer, con nuestro arte visigodo, principalmente representado en Mérida, Córdoba y Toledo. El día que sea objeto de una publicación, tan necesaria, reproduciendo los fragmentos de esa época, existentes en las tres ciudades y esparcidos por gran número de nuestros museos, creemos que aparecerá con mayor claridad el origen de muchas de las formas de la mezquita de Córdoba y de los monumentos africanos de los siglos IX y X. Y téngase en cuenta lo imperfectamente conocidos que son gran número de aspectos del arte visigodo y las sorpresas y descubrimientos que nos puede reservar el porvenir si se realizan excavaciones acertadas; sirvan de ejemplo las iniciadas hace pocos años en Gabia la Grande, en las cuales aparecieron fragmentos de decoración muy bizantina, de tipo desconocido en la España goda, y sólo comparables a los del sepulcro de Itacio, en la catedral de Oviedo.

Uno de los problemas que se plantean en las primeras páginas de esta obra es el del origen del tapial y del adobe. Ambos materiales se emplearon por los musulmanes en occidente desde los primeros tiempos; ¿trátase de una aportación



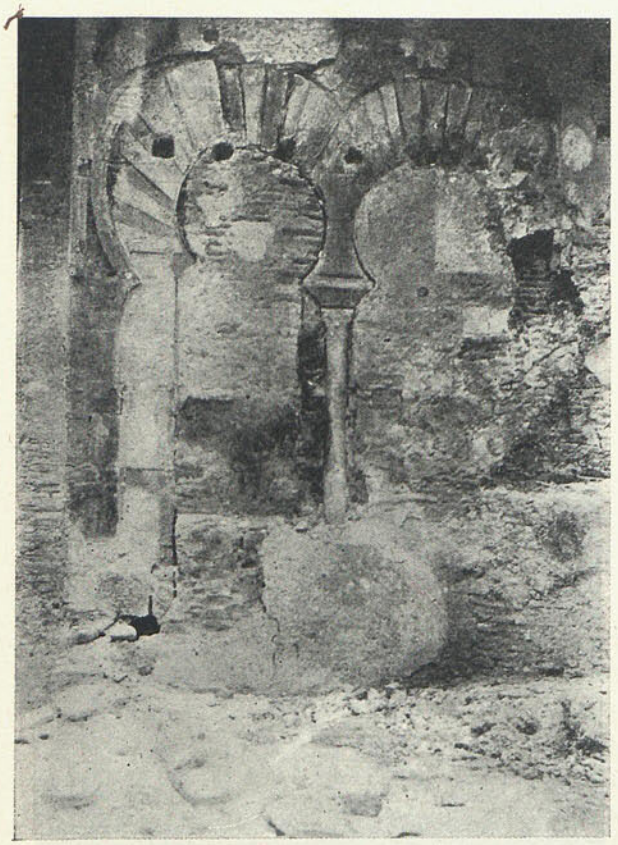
BAENA (CÓRDOBA).—PLACA DE MÁRMOL ENCONTRADA EN EL CONVENTO DE MADRE DE DIOS.



GRANADA.—MUSEO ARQUEOLÓGICO. RESTOS DE DECORACIÓN DE ESCAYOLA PROCEDENTES DE MEDINA ELVIRA.

Fot. *Torres Molina.*

Biblioteca Nacional de España

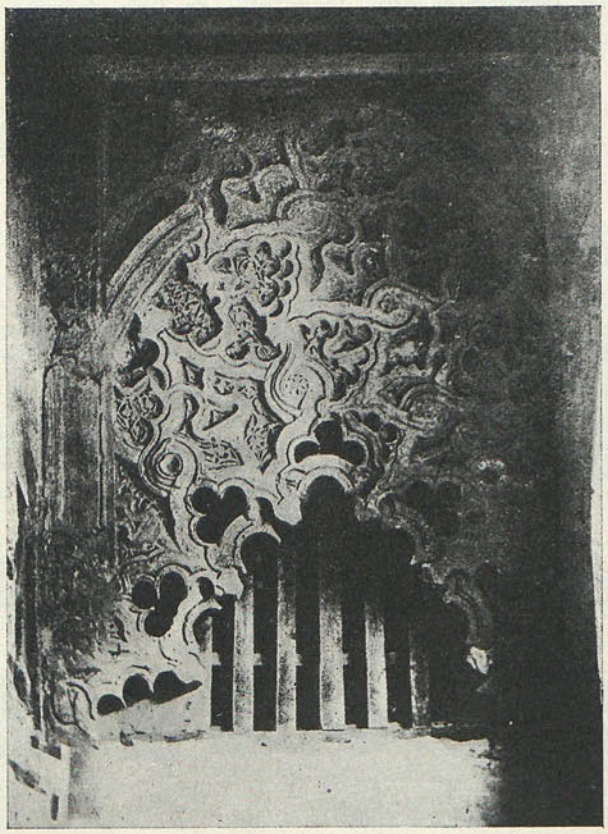


ZARAGOZA.—RESTOS DE LA ALJAFERÍA, HOY DESAPARECIDOS.

de oriente, o de una supervivencia local? Para España debemos inclinarnos a esta segunda hipótesis. Plinio, en el libro III, capítulo III de su *Historia Natural,* dice que en la Península Ibérica se veían torres y atalayas hechas de tierra, de remotísima antigüedad. Entre los escritores árabes, Abén Jaldún, en sus *Prolegómenos,* describe detalladamente tal procedimiento de construcción.

Termina el primer capítulo con unos párrafos consagrados a la descripción de Sedrata (siglos X y XI), ruina situada en el sur de Argel, muy interesante y aun no bien estudiada.

El siguiente trata del arte fatimi de los siglos X y XI y del de la Sicilia musulmana y normanda; probablemente, hubiera sido más lógico ocuparse antes del del califato cordobés. Descríbense, entre otros monumentos, las mezquitas de Mahdiya y Monastir y los palacios de la Kaláa de Benî Hammâd (levantados hacia 1100), de los cuales conocemos el plano, situados, cronológicamente, entre los asiáticos de Samarra y la Alhambra, con disposición semejante a éstos, y diferenciándose ya las tres partes de casi todos los musulmanes: la primera, y más accesible, dedicaba a audiencias y administración de justicia; la de recepción, con la sala del trono y una serie de aposentos alrededor de una alberca, y la más íntima y reservada, de habitaciones privadas y patio central. Es curioso señalar que en el palacio del Fanal de la Kaláa hay rampas para subir a los pisos superiores, como se ha reconocido recientemente en Medina Az-Zahra. Respecto a decoración, surgen en esta época varias técnicas, con importantes aportaciones mesopotámicas, llegadas unas directamente, y otras por intermedio del Egipto fatimi. El lazo, principal elemento de la geometría decorativa musulmana, lo cree Marçais engendrado en este período, teniendo parte probablemente aquel país en su elaboración, encontrándose en algunos bellos mihrab de madera egipcios (siglo XII), obras que parecen producto de una larga elaboración que adivinamos apenas. En Berbería aparece ya formado en la Kaláa, hacia 1100. El Sr. Marçais olvida que en Córdoba, en las celosías de la Mezquita, existe en



ZARAGOZA.—ARCO DE LA ALJAFERÍA, HOY EN EL MUSEO PROVINCIAL.

Biblioteca Nacional de España

la segunda mitad del siglo x y luego evoluciona en la Aljafería de Zaragoza y en las Huelgas de Burgos (1). ¿Influiría lo nuestro en el norte de Africa y oriente?

La última parte del capítulo conságrase a la Sicilia, musulmana desde 827, y normanda a partir de fines del siglo XI. De esa época, y levantados bajo la influencia musulmana, son los palacios de la Cuba (1180) y de la Ziza, empezado éste algo antes, con influjos de Egipto y Berbería oriental; tal vez en sus yeserías trabajasen españoles. Echase de menos la mención de monumento tan importante como la catedral de Monreale, obra maestra del estilo, con carpintería española y yeserías análogas a las de la Aljafería, arcos enlazados apuntados, como en Córdoba, techos de mocárabes y alicatados. Es un arte el fatimí de los siglos x y XI y el de la Sicilia normanda, aun impregnado de tradiciones cristianas, vivaces en el país, triunfando la influencia de oriente, sobre todos en el siglo XI. La transición es difícil de apreciar entre el arte de éste y el del IX, contribuyendo a formarla Egipto y Mesopotamia, reconociéndose la influencia mogrebí o andaluza en algunas yeserías, según el autor; nosotros creemos es más importante.

El siguiente capítulo está consagrado al arte del califato cordobés, comprendiendo una de las épocas más originales y fecundas del musulmán. El resumen histórico, conciso, sólo se refiere a los hechos que más importancia tienen para el proceso artístico. Hubiera convenido señalar algo más el bizantinismo de la España visigoda, el dominio de esa nación en la región levantina y el carácter de nuestra arquitectura en los siglos VI y VII. Conviene apuntar que los primeros tiempos de la dominación musulmana, en lo que se refiere a la arquitectura, fueron de una impotencia absoluta: hay datos de que, antes de mediar el siglo VIII, habiéndose roto el puente de Córdoba, mandóse sacar piedra de los muros para componerle, rellenando el hueco que quedó en ella con adobes (2). De las primeras mezquitas

(1) GÓMEZ MORENO, *La ornamentación mudéjar toledana.*

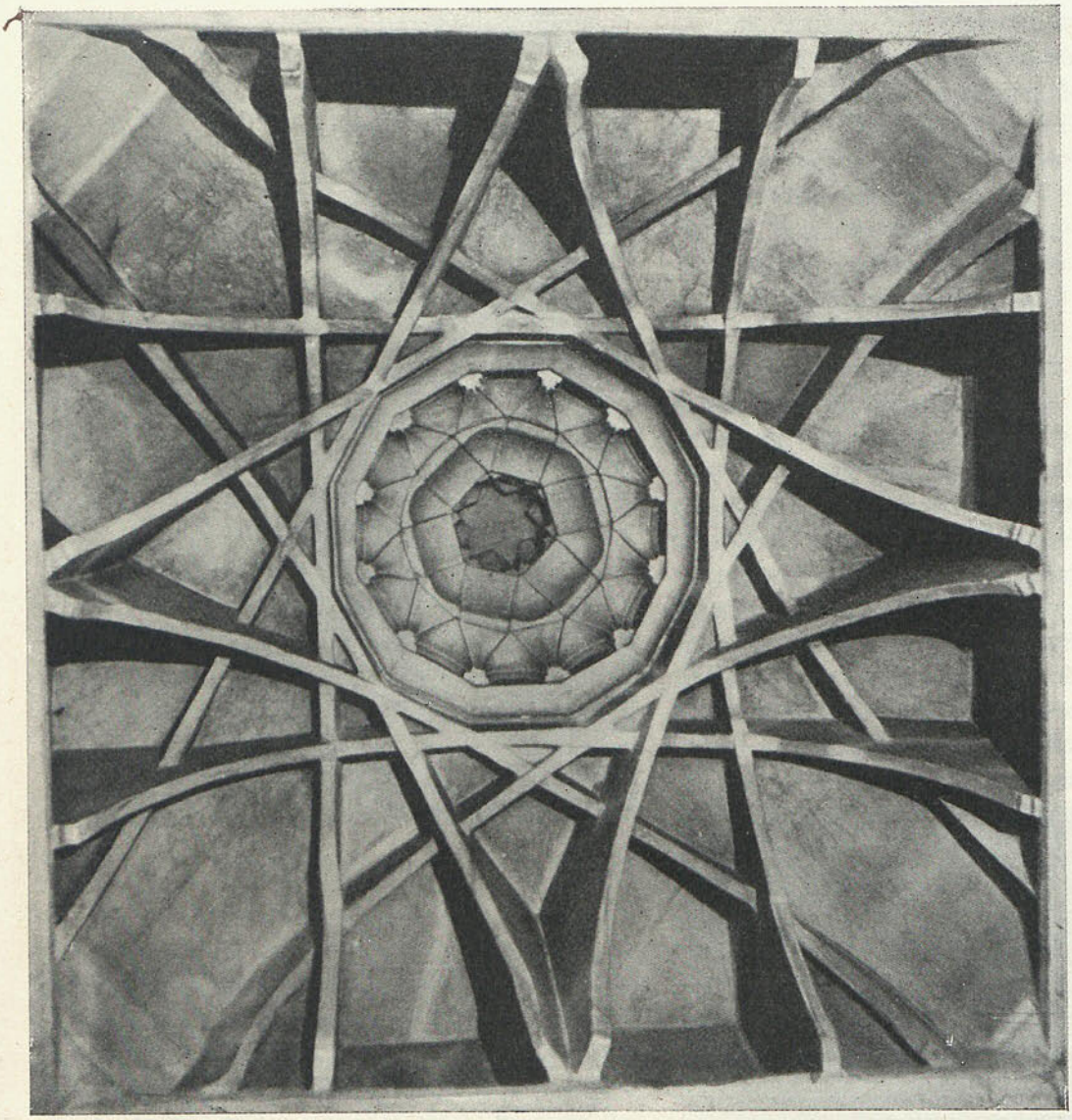
(2) *Historia de la conquista de España de Abenalcotia el Cordobés,* seguida de fragmentos históricos de Abencotaiba, etc. Traducción de D. JULIAN RIBERA. Pág. 178. Madrid, 1926.

ZARAGOZA.—ARCO DE LA ALJAFERÍA, HOY EN EL MUSEO PROVINCIAL.

no ha quedado rastro, ni de la blanca de Zaragoza (713), incendiada en 1050, ni de la de Elvira, reconstruída en el siglo IX. De la de Córdoba hace el Sr. Marçais un análisis bastante completo, refiriéndose a las indicaciones dadas respecto a ella por los cronistas árabes, y planteando el problema, tan sugestivo, del origen de los arcos entrecruzados y de las bóvedas nervadas. No se hace mención de la torre de San José de Granada (siglos x al XII), que, con la de Santa Clara, en Córdoba, son ejemplares únicos de minaretes califales en España, muy interesantes para el análisis de su evolución. Tras el estudio del Cristo de la Luz, de Toledo y la referencia al palacio de los Omeyas, de Córdoba, parte de cuyo secreto tal vez se nos revele algún día, vienen los de Medina Az-Zahra y Alamiriya, utilizándose los estudios del Sr. Velázquez y la primera Memoria de la Comisión que dirige ahora las excavaciones.

A las obras militares habría que agregar: la alcazaba de Mérida (835), construída por Abde-

Biblioteca Nacional de España



SEVILLA. — BÓVEDA EN UNA DE LAS HABITACIONES DEL PATIO DE BANDERAS DEL ALCÁZAR.

(Fot. Del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.)

rrahmán II, con sillares romanos aprovechados y semejante aún a las ciudadelas bizantinas de Africa (1); el castillo, a lo menos una parte, de San Esteban de Gormaz (siglo x) (2) y las fortificaciones de Bobastro. Y entre las obras de utilidad pública deben mencionarse: el alcantarillado árabe de Córdoba, conservado, al parecer, en gran parte hasta estos últimos años (3); la cisterna inmediata al puente de Cantarranas, con arcos entrecruzados, en la misma ciudad; tal vez la cisterna de Mérida, los baños cordobeses de la casa de Carlos Rubio, número 8, y del 5 de la de Céspedes y el aljibe del patio de los Naranjos de la misma ciudad.

Este período puede caracterizarse por la abundancia decorativa, unida a la variedad de sus elementos, al mismo tiempo que por la diversidad de materiales y técnicas. Intervienen, para engendrar la decoración, elementos visigóticos aún poco estudiados; clásicos; bizantinos y, sobre todo, orientales y mesopotámicos, bien amalgamados para engendrar un arte sabio y complejo, que nos asombra por el grado de perfección que alcanza desde sus comienzos, engendrando formas de tal

(1) JOSÉ RAMÓN MÉLIDA, *Catálogo monumental de España, Provincia de Badajoz* (1907-1910). Dos vols. de texto y uno de láminas. Madrid, 1926.

(2) Gormaz: estudio histórico-arqueológico, por NARCISO SENTENACH *(Boletín de la Real Academia de la Historia)*.

(3) FRANCISCO AZORÍN, El alcantarillado árabe de Córdoba (ARQUITECTURA, año II, 1919. Madrid).

Biblioteca Nacional de España

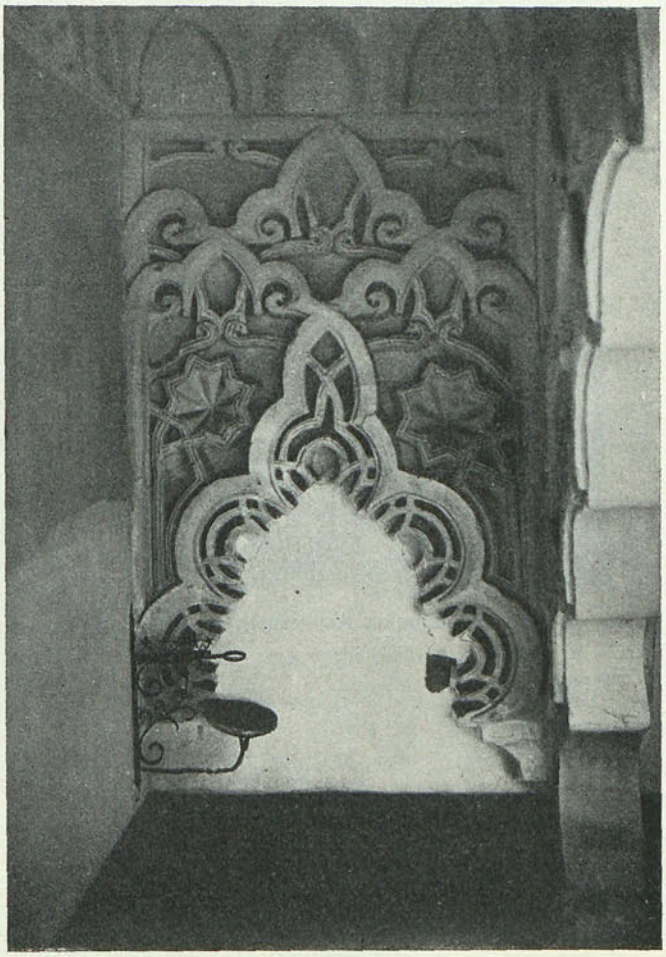
originalidad y perfección, como son el entrecruzamiento de arcos, las bóvedas nervadas y el capitel y basa califales. Su vitalidad es tal, que llega su influencia hasta el Cairo, en donde se la ha reconocido en la mezquita de Aben-Tulun, en cuya torre se ven sillería, arcos y modillones iguales a los cordobeses de tiempo de Abderrahmán III, y en la torre de la mezquita de Alhakim (1003), con celosías parecidas a las cordobesas de Alhaquem II. Es probable que a la caída del califato occidental, obreros españoles emigraran a oriente, singularmente canteros, ya que en Egipto habíase olvidado por completo el arte de la cantería.

El capítulo IV trata de la arquitectura de los reinos españoles y de los imperios hispano-bereberes de los siglos XI al XIII, comprendiendo, por tanto, para nuestro país, la de los llamados reinos de taifas—período ilustrado recientemente por una obra capital para el conocimiento de su revuelta historia (1)—y conquistas almoravide y almohade. De los restos de la Aljafería de Zaragoza (1050-1083), de lo que queda en ese destrozado palacio, hoy cuartel, y de los fragmentos repartidos entre los museos de aquella ciudad y de Madrid, tampoco poseemos un estudio satisfactorio que analice obras tan originales e interesantes (2). A las páginas correspondientes del libro de que nos ocupamos, habría que añadir, entre las construcciones militares de los reinos de Taifas, alguna puerta y restos de murallas en Toledo y las torres Bermejas y fortificaciones de la Alcazaba de Granada, con sus puertas Nueva, Monaita y de Elvira.

Con la invasión de los almoravides, el intercambio aumenta entre España, rica en tradiciones y cultura, y Africa. El Mogreb conviértese en provincia intelectual de aquélla, recibiendo sus obreros y fórmulas artísticas, imponiéndose el arte andaluz en todo el oeste de Berbería. Edificios

(1) ANTONIO PRIETO Y VIVES, *Los Reyes de Taifas*, estudio histórico-numismático de los musulmanes españoles en el siglo V de la Héjira (XI de J. C.). Madrid, 1926.

(2) Entre la bibliografía moderna debe citarse, sobre todos por su abundante ilustración: ANSELMO GASCÓN DE GOTOR, El arte mahometano español, Arquitectura de los reyes independientes de Zaragoza, llamados Taifas o Banderias. Restos pertenecientes al palacio de recreo denominado la Alfajería o Alfafería. (*Museum*, 1918 a 20. VI, núm. 3.)



BURGOS.—ARCO EN "LAS HUELGAS". Fot. *Vadillo.*

religiosos estúdianse, principalmente, la gran mezquita de Argel y la Qaraviyn de Fez, obras almoravides, como la mezquita mayor de Tremecén (1135), interesantísima por su cúpula nervada, su cupulín de estalactitas y la armadura, tan relacionada con la carpintería española.

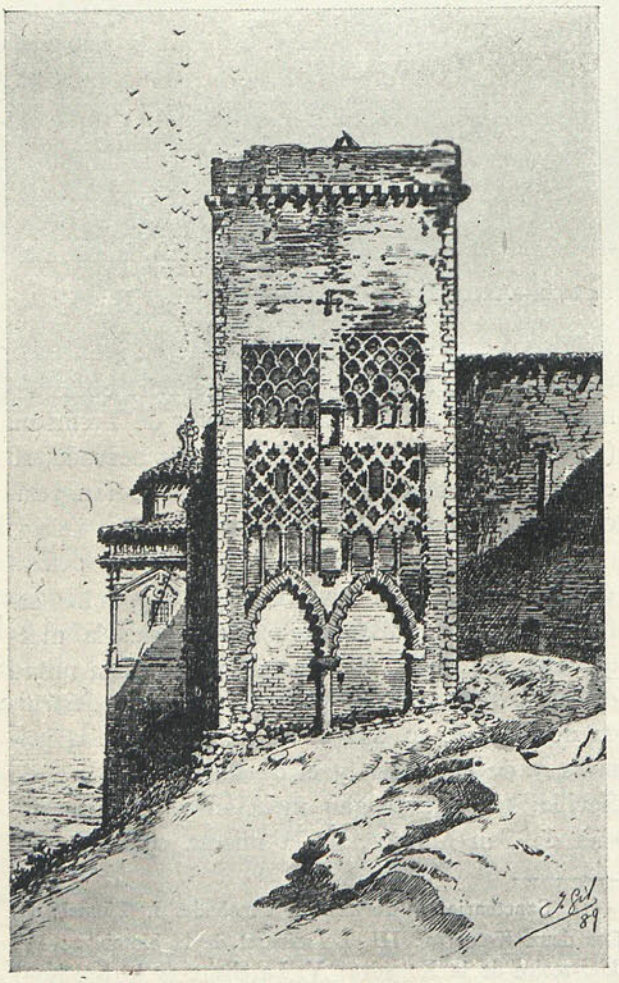
Entre los edificios almohades—tan concienzudamente analizados los marroquíes por los señores Terrase y Basset (1)—, figuran la mezquita de la Cutubía de Marruecos (segunda mitad del siglo XII) y la de Tinmal (1153), la destruída de Hassan, en Rabat, los alminares de la primera y de la última y el de nuestra Giralda de Sevilla, sin que tengan mención el de las iglesias de San Marcos, de la misma ciudad y del

(1) Sanctuaries et forteresses almohades I, Tinmel; II, Les deux Kotobiya; III, Le minaret de la Kotobiya; IV, L'Oratoire de la Kotobiya; V, La chaire de la Kotobiya; VI, La mosquée de la Qasba (*Hesperis*, 1924, 1925, 1926

Biblioteca Nacional de España

GRANADA.—MUSEO DE LA ALHAMBRA. FRAGMENTOS DE YESO ENCONTRADOS EN EL CARMEN DEL MAURO.

Fot. *Torres Molina.*



ARACENA.—TORRE EN EL CASTILLO.

castillo de Aracena, puede decirse que inédito este último, y muy semejante a la torre de la mezquita de la Alcazaba de Marruecos.

Entre los palacios almohades, de los que apenas quedan restos apreciables, hubiera sido interesante analizar el patio del Yeso y la bóveda del cuarto inmediato al de Banderas, del Alcázar de Sevilla; entre los baños, el Bañuelo, de Granada (siglo XI), mucho más completo e interesante que el de Tremecen, que se publica.

Respecto a fortificaciones, cítanse entre las españolas, los recintos de Sevilla y Ronda, el castillo de Alcalá de Guadaira y la Torre del Oro en la primera población. Aquí la lista podría completarse bastante: perdida la frontera del Tajo, los almohades tienen necesidad de multiplicar los castillos y amurallar bien las ciudades, y de tales obras se conservan algunas, como el recinto casi completo de Niebla, con sus puertas en recodo sencillo; la Alcazaba y murallas de Almería; las fortificaciones de Carmona; el alcázar de Badajoz, con su torre de Espantaperros de planta octogonal, análoga a la del Oro; parte del recinto de Cáceres (1); restos de fortificaciones en Je-

(1) JOSÉ RAMÓN MÉLIDA, obra citada y, del mismo autor, *Catálogo monumental de España, Provincia de Cáceres* (1914-1916). Dos volúmenes de texto y uno de láminas. Madrid, 1924.

Biblioteca Nacional de España

GRANADA.—TORRE DE SAN JUAN DE LOS REYES. Fot. *Torres Molina.*

rez de la Frontera; los castillos levantinos de Villena y de Biar, con bóvedas nervadas (1); el de Larache, del cual se conservan interesantes restos en el museo de Murcia, y los de San Juan de Aznalfarache, Sanlúcar la Mayor, Marchena y Lora del Río. Respecto a Marruecos, estudia el Sr. Marçais, los recintos almoravides de Marruecos y Amargu y los almohades de Taza, Tinmal y Rabat.

Entre las obras de utilidad pública no se mencionan el puente de Guadalajara, una parte del de Alcántara, de Toledo, y el estribo conservado del del Cadí (siglo XI), en Granada, así como los baños de la calle de la Madre de Dios, en Murcia, y tal vez restos de otros en Toledo.

En esta época, la decoración cerámica va adquiriendo importancia. El análisis de los elementos constructivos y ornamentales abarca el de los arcos, ménsulas, canecillos, capiteles y estalactitas (mocárabes), elemento éste cuyo origen y procedencia aún se discuten, atribuyéndolos a la India, Armenia, Persia y Mesopotamia. En la Kaláa de los Beni-Hammad (hacia 1100), cree ver Marçais uno de los primeros casos de su empleo en Occidente; ya, bien definidos, aparecen los mocárabes en la mezquita de Tremecén (1135) y en España en la citada bóveda del patio de Banderas del Alcázar de Sevilla (1).

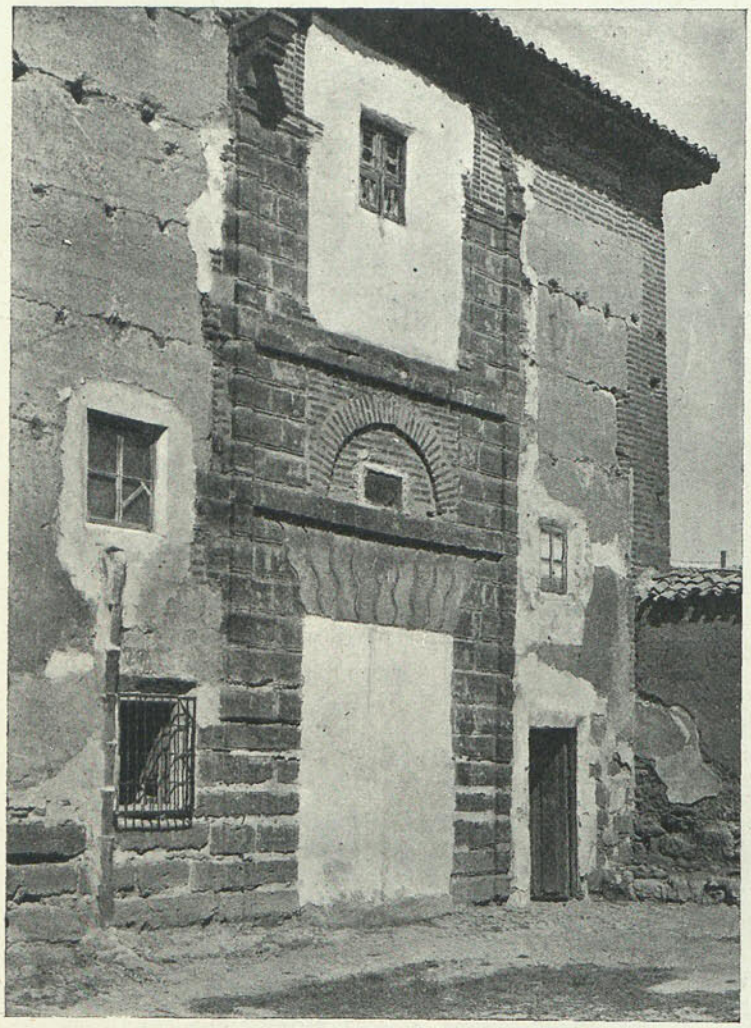
Respecto a la evolución decorativa, el día que se analice lo español se esclarecerá considerablemente la de este período. Ni los almoravides, semibárbaros del Sahara, ni los almohades, montañeses rudos y ascéticos, debieron influir mucho en aquélla. Fué Andalucía el gran foco artístico durante los siglos XII, XIII y XIV. "El arte que llamamos almohade—ha escrito D. Ricardo Velázquez (2)—, verdadero arte de transición entre los de Córdoba y Granada, en los que su génesis española es evidente, tiene su foco

(1) GONZÁLEZ SIMANCAS, Estudios de arquitectura militar El castillo de Villena *(La Ilustración Española y Americana,* núm. XXXII, 30 agosto, 1911).

(1) Véase también Basset et Tenasse, *Sanctuaires et forteresses almohades,* HESPÉRIS, Tome VI, pág. 135.

(2) El Alcázar y la arquitectura sevillana (Año V, Madrid, 1923).

Biblioteca Nacional de España



ASTUDILLO. — FACHADA DEL PALACIO DE DOÑA MARÍA DE PADILLA.
Fot. *Torres Balbás.*

o centro principal en Sevilla, que, con la reconquista de Toledo, Zaragoza y Valencia, queda en este período la capital más importante del pueblo hispano mahometano, y donde existía una cultura y una civilización muy superiores a la de las hordas africanas que forman los imperios almoravide y almohade. En Sevilla levantan sus principales monumentos, hoy en su mayor parte destruídos, como consecuencia natural de la caída de la civilización que los produce, pero cuyos restos atestiguan el grado de esplendor que alcanzó." Sería interesante seguir la evolución del ataurique, desde los primeros occidentales de la enchapadura del mihrab de la mezquita mayor de Cairuan (836) y el arco de San Esteban (855) de la de Córdoba, a través de los posteriores de esta ciudad, de los de Medina Az-Zahra y del arte más provincial de Medina Elvira (anteriores á 1008) (1) analizando los de las pilas de mármol y cajas de marfil españolas y el fragmento procedente del convento de la Madre de Dios, en Baena, siguiendo con los de la Aljafería de Zaragoza, los restos conservados en el museo de la Alhambra, procedentes del carmen del Mauror (siglo XII) y los del museo de Málaga, de la misma época, del derribado convento de Santa Clara; los del arco de yesería de la casa número 4 de la plazuela del Seco, de Toledo (siglo XII), y los restos existentes en las casas número 21 de la calle de Bulas Viejas y 18 de la Bajada de los Carmelitas, de la misma ciudad, a más de otros fragmentos califales de piedra o mármol, conservados en los museos de Toledo y Madrid (2).

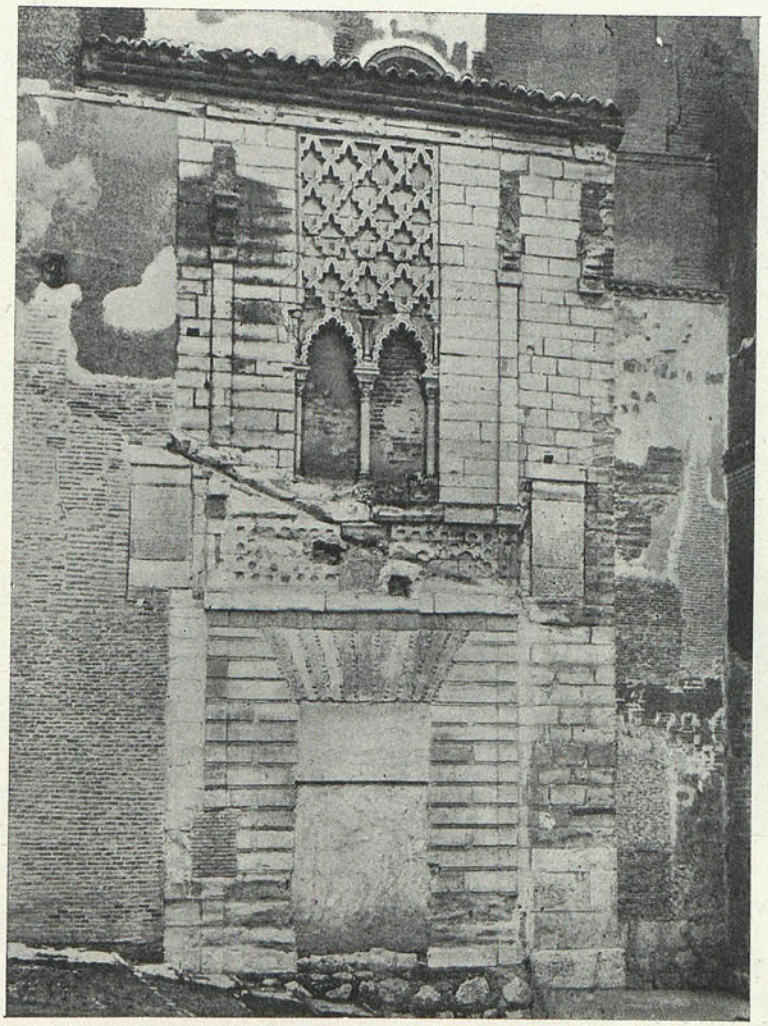
Cronológicamente seguiría el estudio de las decoraciones de Santa María la Blanca, de Toledo, cuya comparación con las mezquitas de Tremecén y Tinmal, tan andaluza la primera (3), sería de extraordinario interés; la capilla de Belén, de las Huelgas de Burgos (siglo XIII), que, como el templo toledano, tendría su lugar entre las obras conocidas como almohades; la Real o de Villaviciosa. en la mezquita de Córdoba (acabada, probablemente, en 1260, según el Sr. Gómez Moreno); el Cuarto Real de Santo Domingo, en Granada (siglo XIII), para llegar

(1) *Medina Elvira,* por D. MANUEL GÓMEZ MORENO, Granada, 1888. *Monumentos Arquitectónicos de España y su provincia,* por D. MANUEL GÓMEZ MORENO Y MARTÍNEZ, Traducción de Mr. Paul Prevost, Madrid, 1907 (48 páginas publicadas).

(2) Iniciado, para lo español, por el Sr. GÓMEZ MORENO en sus repetidamente citados estudios acerca del arte mudéjar toledano.

(3) Dice Ben Jaldún—citado por el Sr. Velázquez—en su historia de los bereberes que "los palacios magníficos destruídos en Tremecén por el rey Merini Abulabas, habían

Biblioteca Nacional de España



TORDESILLAS.—FACHADA DEL PALACIO DE ALFONSO XI EN EL CONVENTO DE SANTA CLARA. Fot. *Torres Balbás.*

al XIV con el Tránsito (poco después de mediar este siglo) en la evolución toledana, y la Alhambra en la granadina, reuniéndose ambas corrientes en la misma época, contribuyendo a la decoración del Alcázar de Sevilla. ¿Qué elementos perduran en esta evolución de cuatro siglos? ¿Cuáles son sus transformaciones? ¿Qué aportaciones nuevas aparecen durante aquéllos?

En la carpintería debería estudiarse análoga evolución. "Los orientales no saben tallar artísticamente la madera", dice, en el siglo XIV, un historiador árabe que trabajó en la construcción de los monumentos contemporáneos de Tremecén (1). Recientes estudios comprueban que este arte de la talla tuvo su centro en Andalucía, de donde se exportaban sus productos al norte de Africa, llegando su influencia hasta Egipto. Con el mimbar de la mezquita de Alger (1096), la armadura y puerta de la macsura de Tremecén (1138), compararíanse la puerta de las Huelgas, de Burgos (siglo XI ?), publicada por el Sr. Gómez Moreno (2), el mimbar de la Cutubía de Marruecos, hecho en Córdoba reinando Abd-el-Mumen; el probablemente contemporáneo y de igual procedencia de la mezquita de la Alcazaba de la misma ciudad, y la carpintería de Santa María la Blanca, de Toledo (hacia 1200) (3), buscando en Córdoba y Cairuan, así como en algunos fragmentos de los museos de Madrid, Toledo y Granada y en formas hechas en yeso en la Aljafería y que después se trasponen a madera, los antecedentes que engendran las espléndidas carpinterías sevillana y granadina, y la morisca, tan extendida la última en espacio y tiempo.

---

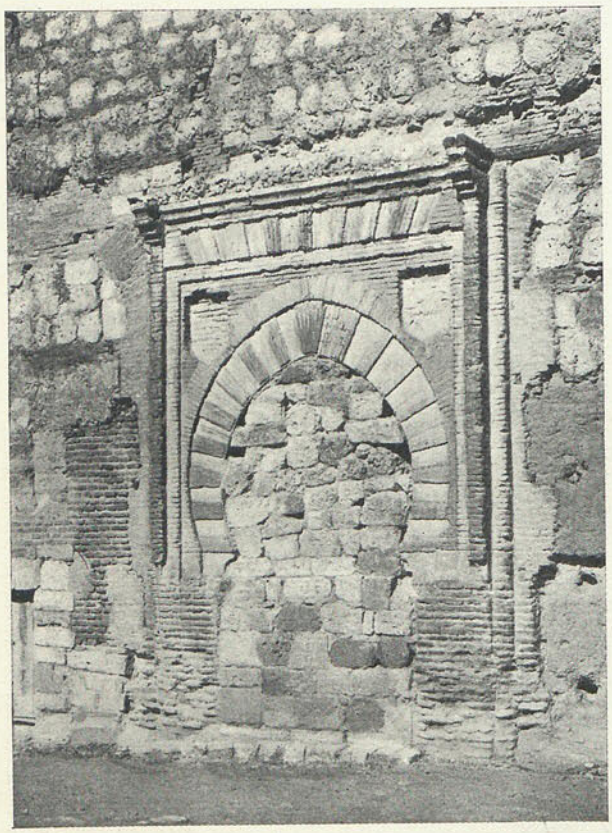
sido comenzados por el rey Abu Ham I y terminados por su hijo, Abu Texafin I. En esta época las artes se hallaban poco adelantadas en Tremecén porque el pueblo, que había hecho su asiento en esta ciudad, conservaba todavía la rudeza de la vida nómada, por lo que dichos príncipes tuvieron que dirigirse a Abulvalid, señor de Andalucía, a fin de procurarse obreros y artífices. El soberano español, dueño de una nación sedentaria en la cual las artes habían alcanzado necesariamente gran desarrollo, les envió los más hábiles arquitectos de su país. Tremecén se embelleció entonces con palacios, casas y jardines tan bellos, que después no se construyeron otros semejantes. (VELÁZQUEZ BOSCO. *El Alcázar y la Arquitectura sevillana.)*

(1) Basset et Terrasse, estudio citado.

(2) *La ornamentación mudéjar toledana.*

(3) Supone el DR. LUIS G. ZELSON que una viga con inscripción conmemorativa hebrea y fecha correspondiente al 1180 de nuestra era, conservada hoy en el Museo Arqueológico de Toledo, debió servir de dintel en una puerta de Santa María la Blanca; el resto de la inscripción parece aludir a la reconstrucción de un edificio destruído en forma violenta (Viga mudéjar con inscripción hebraica en Toledo. *Boletín de la Real Academia de la Historia,* Tomo LXXXIX, 1926). Posteriormente, el Sr. Lambert ha identificado Santa María la Blanca con la sinagoga nueva, construída por José Ben Schoschan hacia fines del siglo XII (murio en 1205, según su epitafio), y citada, como las restantes de Toledo,

Biblioteca Nacional de España



AGUILAR DE CAMPOS. — PUERTA EN LA IGLESIA.
Fot. *Torres Balbás.*

Una obra hasta ahora desconocida, publica el Sr. Marçais, la cual conviene tener presente: es la decoración del mihrab de la mezquita de Bled-el-Adhar, en Tozer, en los oasis tunecinos de Djerid, fechada por una inscripción en 1194. Dominaba entonces en aquella comarca un español, un Beni Ghaniya, último representante del grupo almoravide, procedente de las Baleares. Probablemente fueron con él a Berbería artífices peninsulares. Sitúase entre la Aljafería y Santa María la Blanca, pudiendo considerarse como antecedente de lo granadino. En su decoración se encuentran las piñas, que tanto abundan en la sinagoga toledana, en las decoraciones almohades y más tarde, en la carpintería nazarí. Y es curioso observar que en los mismos oasis de Djerid hay casas de ladrillo con temas decorativos iguales a los que tienen algunos edificios de nuestra arquitectura mudéjar, sobre todo la de Aragón.

en una elegía escrita en 1391 (Les synagogues de Tolède. *Revue des Etudes Juives*, Tome LXXXIV, núm. 167, 1er juillet 1927, París).

Entre los conjuntos decorativos de este período hay algunos tan interesantes como los mihrab de las mezquitas y las grandes y bellas puertas de los recintos almohades—Bab er-Ruah, de Rabat, de la alcazaba de los Udaya, Bab Agueno de Marruecos—, al lado de las cuales tal vez pudiera figurar la fachada de poniente de la puerta del Vino, de la Alhambra, resto sin duda de un edificio anterior, aprovechado en el siglo XIV para la construcción de aquélla.

El segundo tomo comprende desde el siglo XIII hasta nuestros días, ocupándose en primer lugar de la arquitectura de las dinastías herederas de los almoravides en los siglos XIII y XIV, es decir, de la nazari en Granada y la merini en Marruecos. Sirven de unión, entre los monumentos de aquéllos y los de éstas, las mezquitas de Taza, con una interesante cúpula de nervios cruzados, decorativos, de progenie cordobesa, y la de Udja. Algo podía haberse dicho de los restos de la mezquita mayor del Albaicín de Granada (siglo XIII), hoy en la iglesia del Salvador, y de la torre de San Juan de los Reyes (minarete del siglo XIII), en la misma ciudad. Como mezquita funeraria, estúdiase la de Chella y entre las madrazas, institución venida de oriente, así como, muy probablemente, su plano, las de Fez, Mequínez, Salé, Taza y Tremecén. No se menciona, al lado de los edificios funerarios llamados *Cubas*, la actual ermita de San Sebastián de Granada.

Las páginas dedicadas a la arquitectura civil, comienzan con una feliz descripción de la Alhambra y del Generalife, sin que, en cambio, se libre el palacio de Carlos V de ser calificado de inútil y pretencioso, mencionándose los restos insignificantes y memorias de otros palacios del norte de Africa de los siglos XIII y XIV. La cronología de las construcciones del granadino es, en parte, errónea (1). No hubiera carecido de interés mencionar al mismo tiempo algunos otros palacios granadinos, como el Cuarto Real de Santo Domingo y la casa de los Girones, del siglo XIII; el Alcázar del Genil, del XIV, y varios restos en Ecija y Ronda.

Una serie numerosa de baños hubiera hallado

(1) Sobre ello preparamos un trabajo.

Biblioteca Nacional de España

cabida al lado de los de Udja y Tremecén, estudiados por el Sr. Marçais: Toledo, Jaén, la Zubia, Cogollos, etc., así como las Atarazanas de Málaga, casi completamente destruídas, pero de las que se conservan algunas memorias. Podría tener cabida a continuación, el estudio de los aljibes, tanto de este período como del anterior: de la casa de las Veletas, en Cáceres; los del Rey, el de la alcazaba de la Alhambra, Tomasas y de la Lluvia, en Granada; el de la alcazaba de Loja; el del castillo del Piñar (Granada); el de Jimena de la Frontera (Cádiz); el de Málaga; el del castillo de Montánchez (Cáceres) y los dos del de Trujillo (Cáceres) (1).

En la arquitectura militar, estúdianse el recinto de la Alhambra y los de Fez, Chella, Mansura, Tremecén y Túnez, y las puertas de Salé, faltando la alcazaba de Málaga y las puertas de Antequera (hoy ermita de la Virgen de Espera), Alora, Moclín y Guadix.

Importantísima es la parte consagrada a la decoración de los monumentos, analizándose la evolución de las decoraciones de yeso durante los siglos XIII y XIV, tanto en Granada como en Fez, Tremecén y Cairuan, y las de cerámica, madera, pintura y vidriería. Sigue el análisis sumario de arcos, capiteles, canecillos y ménsulas. Al estudiar los conjuntos decorativos, trátase de los mihrab, puertas, decoración de las salas de la Alhambra, composición de las madrazas mogrebinas y decoración de los minaretes, olvidando el de San Juan de los Reyes, de Granada.

Dedícanse asimismo algunas páginas a la representación de los seres animados y a las decoraciones epigráfica y floral, con mención especial de la de la Alhambra de Mohamed V, planteándose el problema de su originalidad y autenticidad, sin señalar la posible influencia de los artistas toledanos que trabajan en Sevilla en unión de los granadinos, sugerida por el Sr. Gómez Moreno (2). Es curioso observar cómo se emplea la misma forma decorativa, el lazo, en todos los lugares y con gran variedad de técnicas: solerías, techos, zócalos, puertas, vidrieras. En este momento la decoración alcanza madurez e ingeniosa riqueza, presentando señales de próxima decadencia.

En el capítulo VI estúdiase nuestro arte mudéjar, reconociéndose las dificultades que ello presenta, dada la falta de trabajos de conjunto a él consagrados, su gran área de difusión, el número grande de monumentos que permanecen inéditos por encontrarse en localidades extraviadas y los muchos desaparecidos por su índole doméstica, tan expuestos a ello por su endeble construcción y las variaciones de la moda (1). Mencionanse los monumentos de Sevilla y Toledo. Su estudio debiera comenzar por las iglesias de ladrillo, cuyos primeros ejemplares—de comienzos del siglo XII—hállanse en tierras leonesas (2), (Sahagún y Alba de Tormes) y castellanas (Cuéllar y San Boal), extendiéndose por las actuales provincias de Salamanca, Zamora, Valladolid, Avila, Palencia (parte de poniente) y Segovia, para unirse en las de Madrid y Guadalajara, al foco toledano; a continuación analizaríanse las obras moriscas de las Huelgas, de Burgos (Alfonso VIII), aunque éstas ocuparían lugar más adecuado en el estudio del arte almohade en España, las evoluciones toledana y sevillana, la capilla Real de la Mezquita de Córdoba (Alfonso X), los palacios de Tordesillas (Alfonso XI), Astudillo y Sevilla (Pedro I), la curiosísima iglesia de Aguilar de Campos, el enorme número de templos con carpintería y yeserías moriscas de los siglos XIV al XV, el mudéjar aragonés, los numerosos ejemplares de palacios y castillos con ornamentación morisca de los siglos XIV y XV—raro era el que no se decoraba entonces en ese estilo—, entre ellos los castillos de la Mota en Medina del Campo, Segovia, Coca, Arévalo, Burgos, Medina de

---

(1) José Ramón Mélida, *Catálogo monumental de España, Provincia de Cáceres*, pág. 237.

(2) *Arte cristiano entre los moros de Granada.* Estudios de erudición oriental. Homenaje a D. Francisco Codera. Zaragoza, 1904.

(1) Los artículos y monografías consagrados al arte mudéjar y sus monumentos forman una extensa bibliografía. A señalar, a más de algunos de los estudios del Sr. Gómez Moreno ya citados, los de D. Vicente Lampérez: *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media.* Madrid, 1908 y 1909 (dos volúmenes) y *Arquitectura Civil Española de los siglos* I *al* XVIII, Madrid, MCMXXII (dos tomos).

(2) Don Manuel Gómez Moreno ha inventariado éstas en el tomo consagrado a la *Provincia de León* (1906-1908) del *Catálogo Monumental de España*, Madrid, 1925.

Biblioteca Nacional de España

Pomar, Curiel de los Ajos, Cetina, Mesones, Santorcaz (desaparecido), Villanueva de Cañedo, Manzanares el Real, Escalona, Sigüenza, Belmonte, Buitrago y Zafra; los palacios de Ayala y Fuensalida, entre otros muchos, en Toledo, y los de Peñaranda de Duero, de Enrique II y del conde de Luna, en León (derribados); Ocaña, Ayllón, Alcalá de Henares; Infantado, en Guadalajara y Cogolludo; el mudéjar sevillano y el tardío granadino; terminando con el estudio de los últimos momentos del arte morisco en el siglo XVI al mezclarse con el renacimiento, que le suplanta rápidamente. El programa es, pues, vastísimo y los monumentos con características muy locales, que hacen difícil mostrar una evolución lógica.

El capítulo siguiente ocúpase de la arquitectura de Marruecos bajo el dominio de las dinastías serifianas (1548 a nuestros días). En sus primeros tiempos prodúcese una reacción mística, motivada por las conquistas de portugueses y españoles en la costa africana. En sus grandes construcciones, para las cuales utilizan alguna vez artistas europeos, vese repetición de tipos y sequedad y monotonía del arabesco. Faltan monumentos, desde la madraza de Bu Inaniya, de Fez (1335) hasta la mezquita de Bab Donkkala (1557), a los que poder referir la evolución de esos dos siglos. Del XVI es el muy famoso mausoleo de los adíes en Marruecos.

Los últimos capítulos están consagrados a la Argelia turca, carente de tradición artística, con sus mezquitas de influencia oriental, a partir de los comienzos del siglo XVII, y a Túnez, bajo los últimos Hafidas (siglos XV a 1534), con el período de ocupación española, y de los turcos (1534 a nuestros días). Es ésta la región de Berbería más profundamente civilizada, y en la evolución de su arte tuvieron parte principalísima los musulmanes andaluces, que emigraron allí en gran número desde la conquista de Sevilla hasta la expulsión de los moriscos en 1607.

En resumen, el libro del Sr. Marçais ha de ser en adelante obra capital de consulta orientadora para los estudiosos del arte musulmán que analicen sus monumentos a ambos lados del Estrecho y que no deben olvidar que, tanto en uno como en otro, se encuentran páginas de su evolución, por lo que se impone una íntima y desinteresada colaboración de todos ellos en beneficio del más rápido y perfecto conocimiento del arte musulmán de occidente.

LEOPOLDO TORRES BALBÁS.
Arquitecto.

LAS FUENTES DE OCAÑA

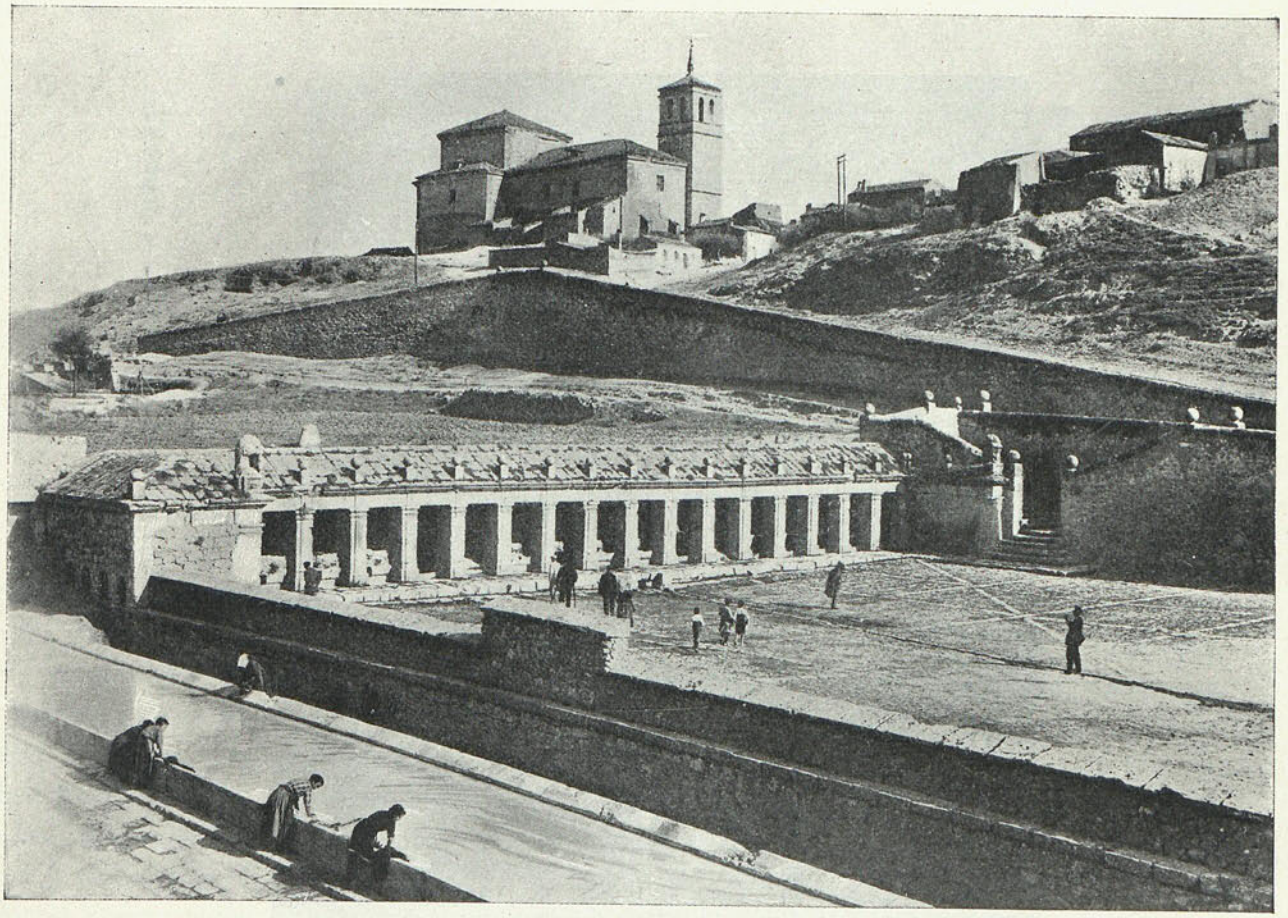
El plano acotado, la fotografía y la planta que publicamos a continuación, corresponden a las fuentes de Ocaña (provincia de Toledo). Es extraño que D. Vicente Lampérez no las haya recogido en su tratado de Arquitectura civil española, siendo así que representan un esfuerzo arquitectónico civil, urbano, de los mayores de esta región central de España. Los viajeros y geógrafos Ponz, Quadrado y Madoz, notan su importancia; pero aparte ellos, no se les ha concedido todavía la atención y el estudio que merecen. Y desde luego faltan los datos que la erudición puede aportar.

La obra es del año 1576 y de tipo "herreriano".

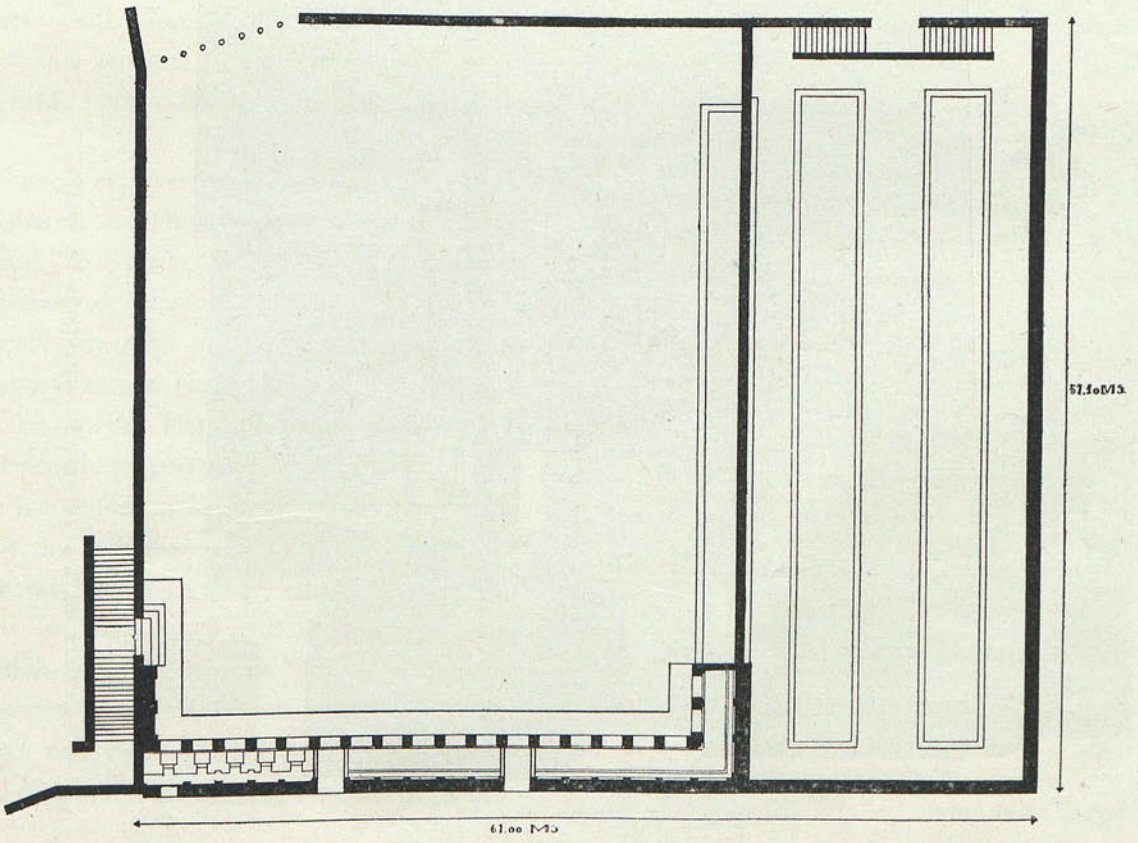
La mandó hacer Felipe II, según se afirma en las "Relaciones topográficas", hechas también por encargo del mismo rey, archivadas en El Escorial. (Hay copia del siglo XVII en la Academia de la Historia.) El texto dice: "... esta villa tiene dos fuentes junto a los muros della. La una se llama la fuente vieja... y la otra es de más cantidad y *se labra al presente* (1576), sumptuosisimamente de piedra muy bien labrada y con 16 arcos..."

J. M. V.

Biblioteca Nacional de España

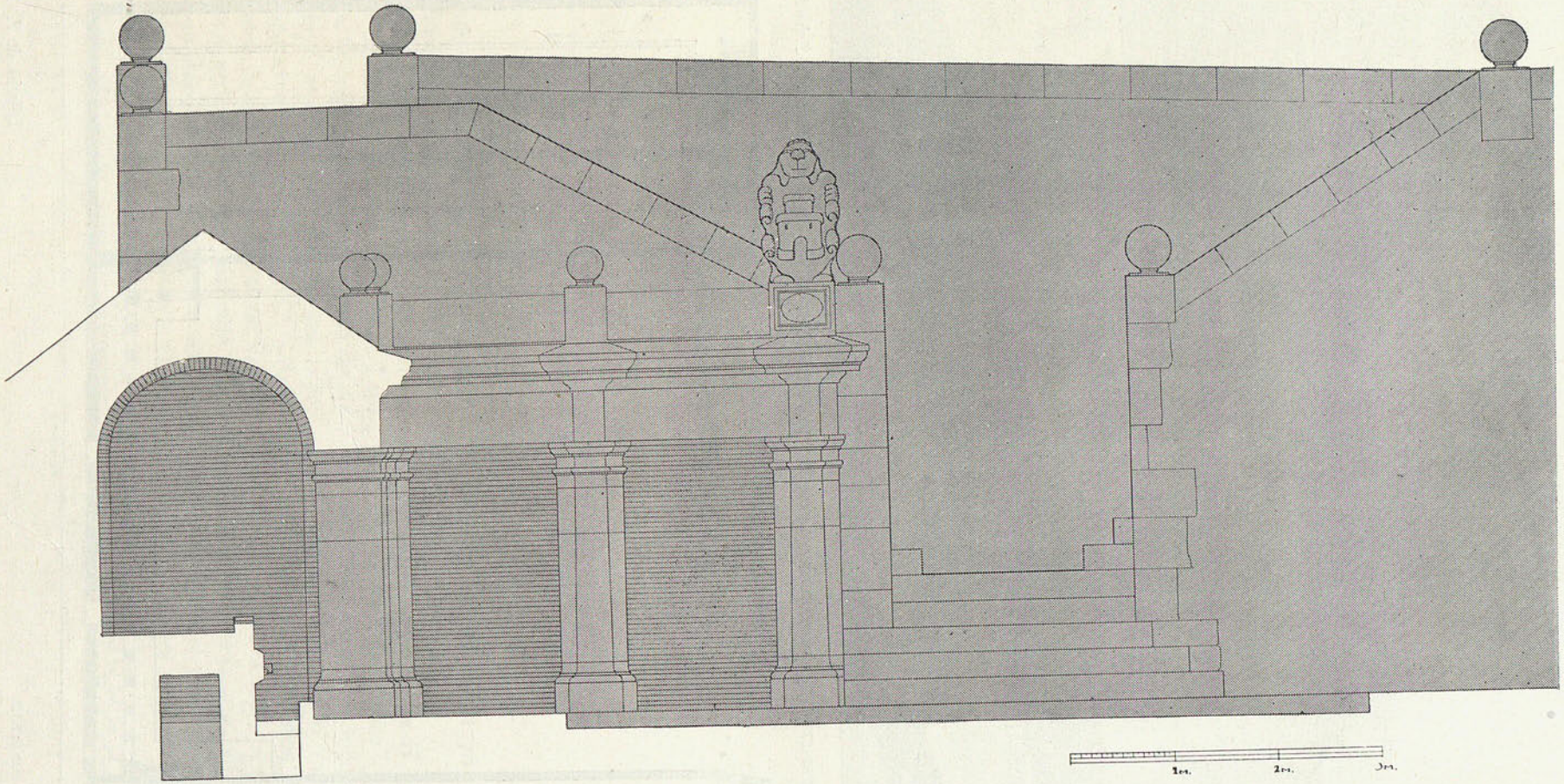


VISTA GENERAL DE LAS FUENTES, ABREVADERO Y LAVADEROS DE OCAÑA (1576). Foto *Fernando Salvador* (arquitecto).



PLANTA DEL CONJUNTO. Dibujo de *J. Torbado.*

Biblioteca Nacional de España



DETALLE DE LAS FUENTES MONUMENTALES DE OCAÑA.

Dibujo de *Juan Torbado* (alumno de Arquitectura).

Biblioteca Nacional de España

LA ARQUITECTURA MODERNA EN FRANCIA

ANDRE LURCAT

FRANCIA, que en determinadas cuestiones artísticas—literatura y pintura—va a la cabeza del movimiento renovador, no cuenta sin embargo, en el terreno de su arquitectura, la misma riqueza de figuras.

Los maestros de la vanguardia arquitectónica pueden contarse en Francia con los dedos de una mano, y quizá sobre alguno.

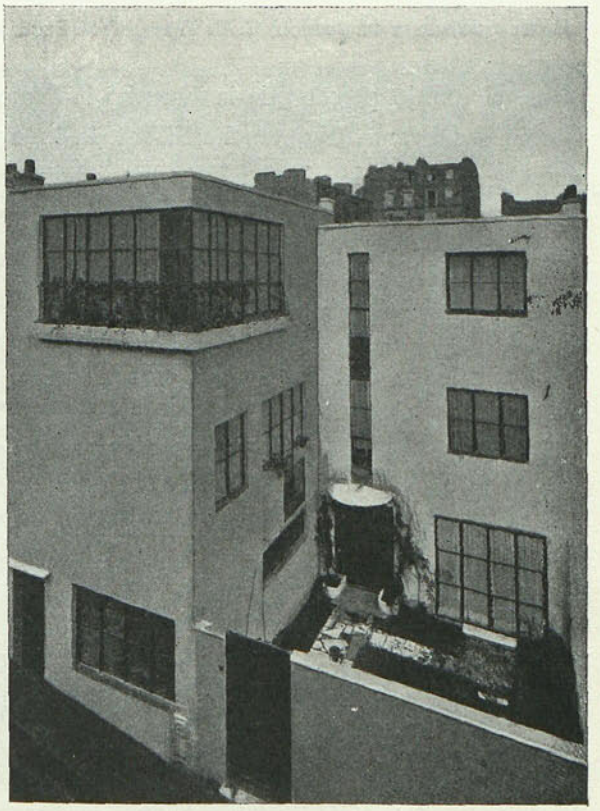
André Lurçat es uno de los pocos arquitectos franceses a los que podemos calificar de modernos, es decir, cultivadores de una arquitectura internacional, que repugna llamarse holandesa, alemana o rusa, para calificarse de racionalista y tectónica.

André Lurçat es joven como su obra. Actor en la Gran Guerra. Estudiante y soldado por aquellos tiempos. Más tarde, al salir de la Escuela, supo desprenderse del peso muerto de la arquitectura escolástica, para incorporarse a las generaciones artísticas que sienten vivamente la gestación de las nuevas formas que caracterizan a la arquitectura de la postguerra.

No son los siglos, ni los años, ni el correr de los tiempos, los que marcan las épocas, sino los grandes acontecimientos.

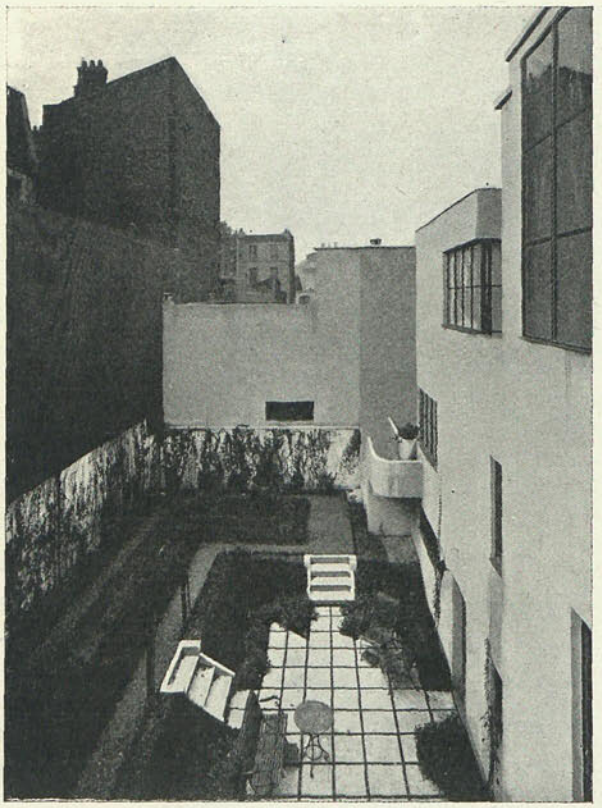
No sé si fué Bontempelli, desde las columnas de *900*, quien decía que el siglo XX comienza al fin de la guerra. En Arquitectura, la observación no puede ser más cierta. André Lurçat, como Le Corbusier, como Mallet-Stevens, son en Francia los arquitectos de este siglo XX, los que al igual que los clásicos, han sabido innovar. Lurçat marcha seguro sobre su camino, que sigue paso a paso, y de una a otra de sus obras la perfección se va haciendo menos lejana.

La nueva arquitectura entra en Francia muy lentamente; el tradicionalismo, por una parte; por



HOTEL DE M. J. L. PARÍS. CITÉ SEURAT.
Arq. *André Lurçat.*

Biblioteca Nacional de España



HOTEL PARTICULAR DE MADAME E. B. PARÍS. CITÉ SEURAT.

otra, el influjo perenne de la Escuela, la famosa Ecole des Beaux-Arts, tan hostil a toda innovación, y el arraigado afecto a los estilos nacionales, en un tiempo brillantes, son las rémoras al progreso del racionalismo arquitectónico. Sin variaciones, imposible la obra arquitectónica moderna. Racionalismo y tectonismo son inseparables.

La sana semilla esparcida por Le Corbusier desde las columnas del *Esprit-Nouveau* y desde las páginas de sus libros, no encontró en Francia el terreno propicio a la floración que hubiese sido de desear.

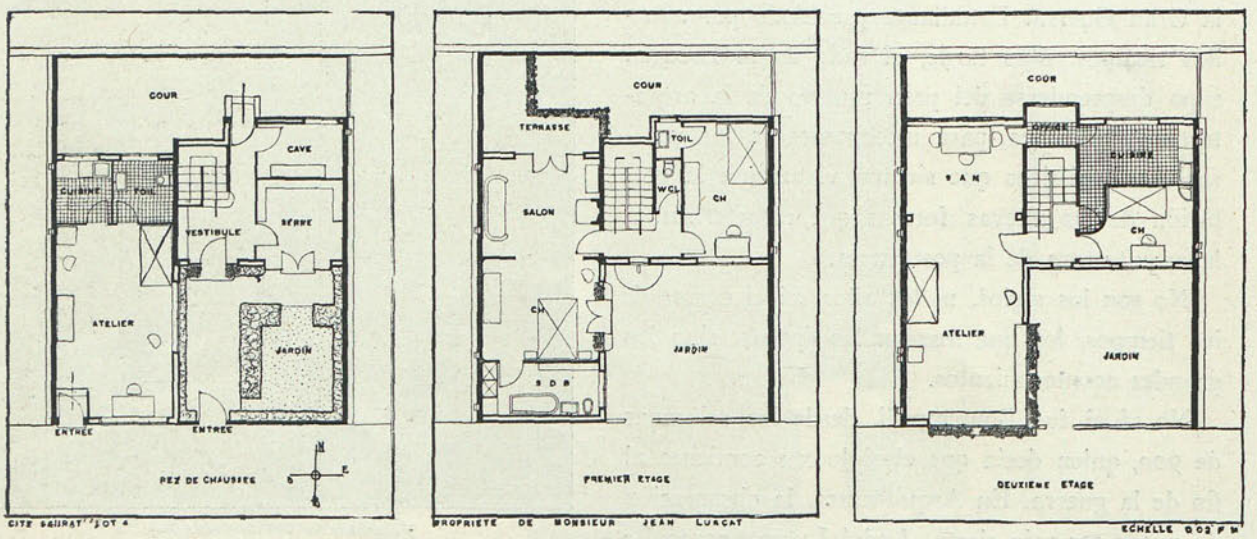
La voz del suizo famoso lanzada a los aires —y a las iras de la crítica—desde el centro del mundo, no fué escuchada allí. París no comprendió nunca a Le Corbusier.

Con un mayor fervor habían de ser recibidas sus ideas más allá de las fronteras de la dulce Francia.

Fiel a su programa de dar a conocer los valores europeos, ARQUITECTURA se honra hoy con los interesantes trabajos de André Lurçat, arquitecto de París, joven, inquieto, espíritu abierto a las novedades, que sigue sin vacilaciones su camino.

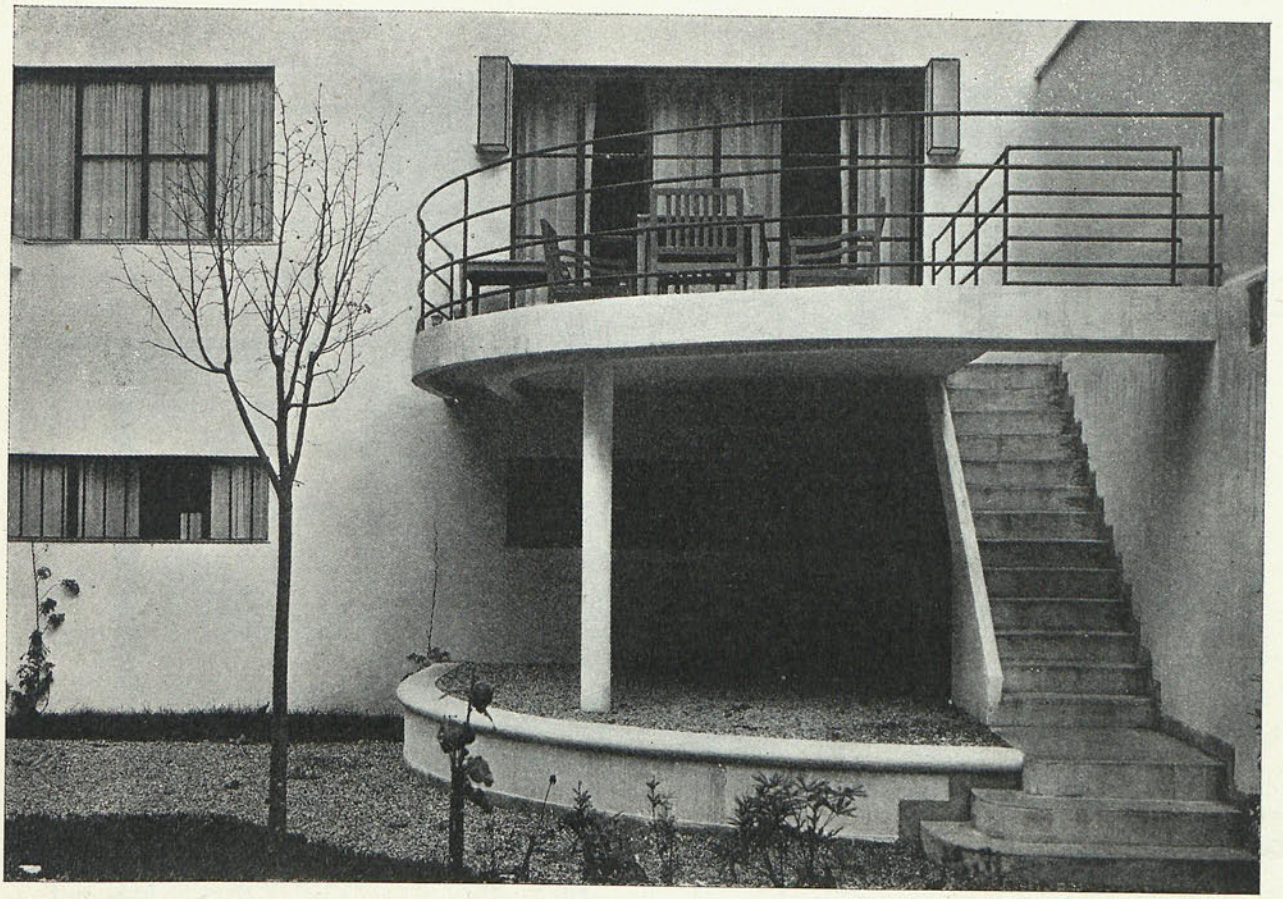
F. GARCÍA MERCADAL
Arquitecto.

París, agosto, 1927.

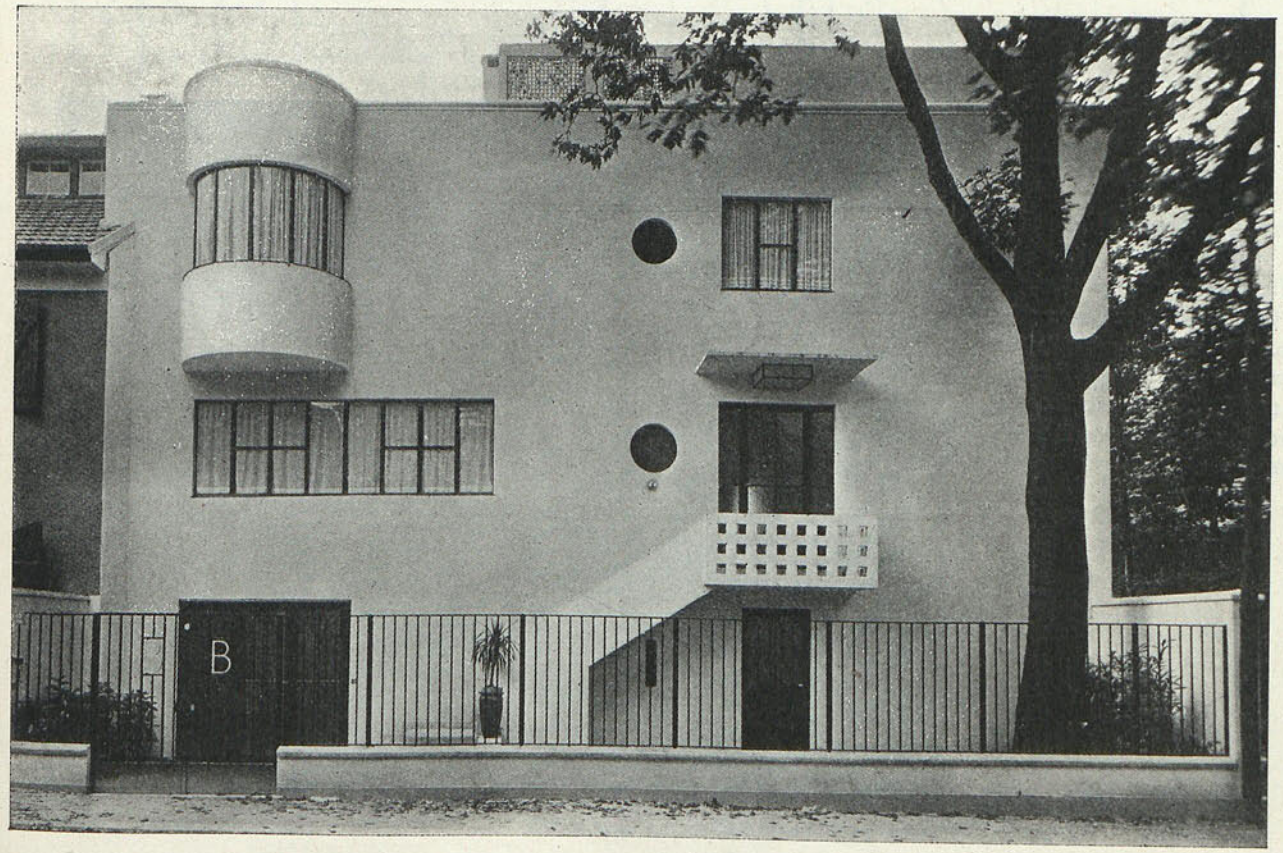


HOTEL DE M. JEAN LURÇAT. CITÉ SEURAT. 1925.

Biblioteca Nacional de España

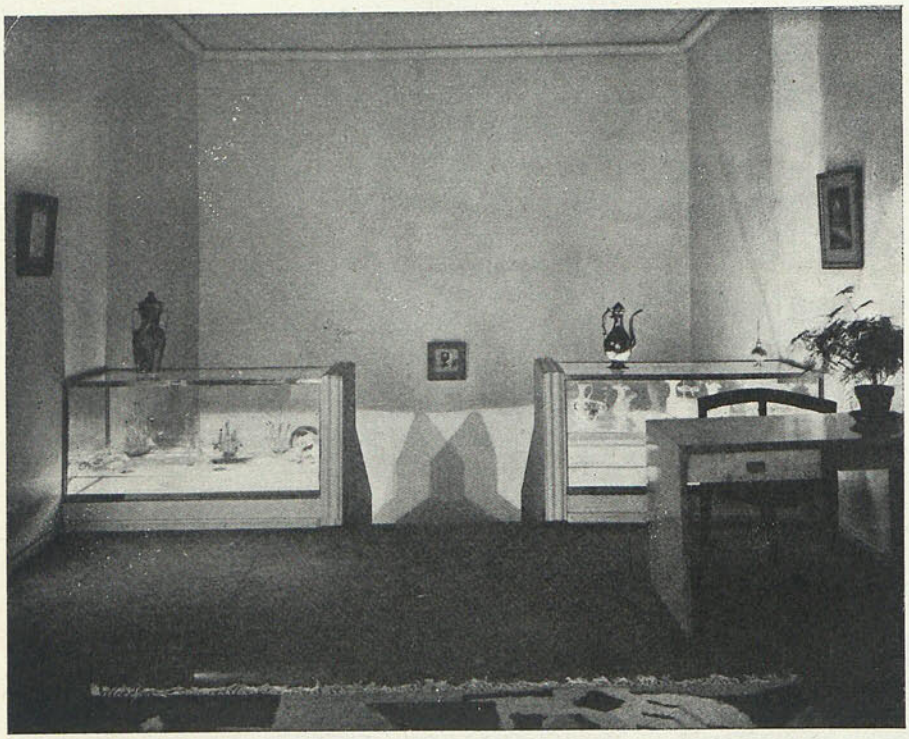


HOTEL DE MR. E. B. VERSAILLES.—TERRAZA DEL COMEDOR.



DEL MISMO HOTEL.—FACHADA SUR.

Biblioteca Nacional de España

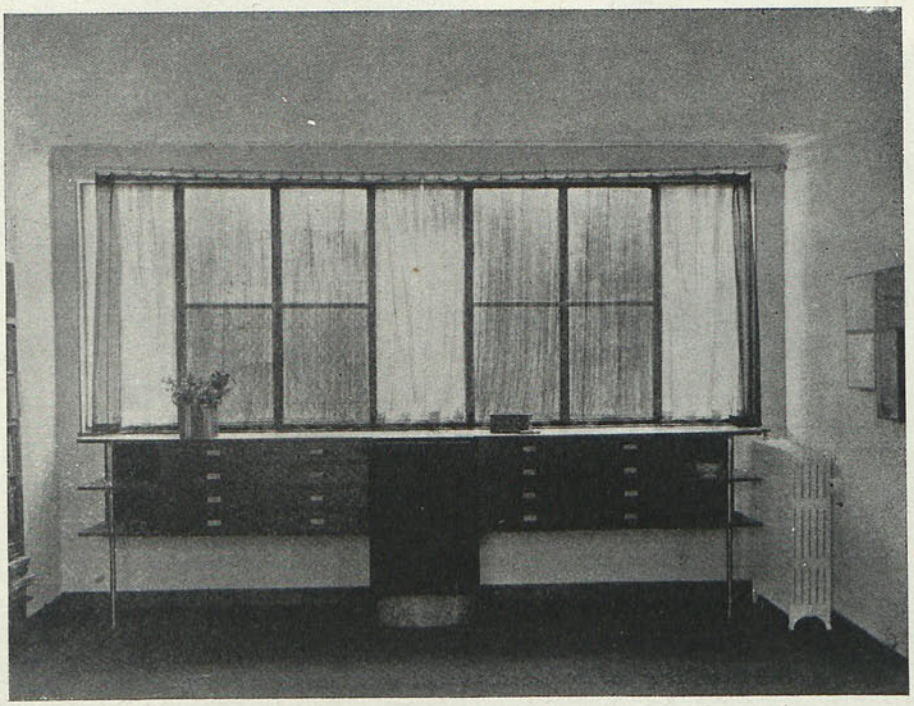


Un interesante ejemplo de tectonismo: las vitrinas sirven de antepechos y su estudiada iluminación lo es a la vez de la habitación. Los objetos quedan finamente avalorados por la oculta iluminación difusa.

CASA MYRBOR. *André Lurçat.* 1926.

HOTEL EN VERSAILLES. (1926.)

He aquí un gráfico elogio de la ventana y de su valor práctico. Su forma apaisada así como sus dimensiones llenando la totalidad del frente nos proporcionan una iluminación uniforme y completa.

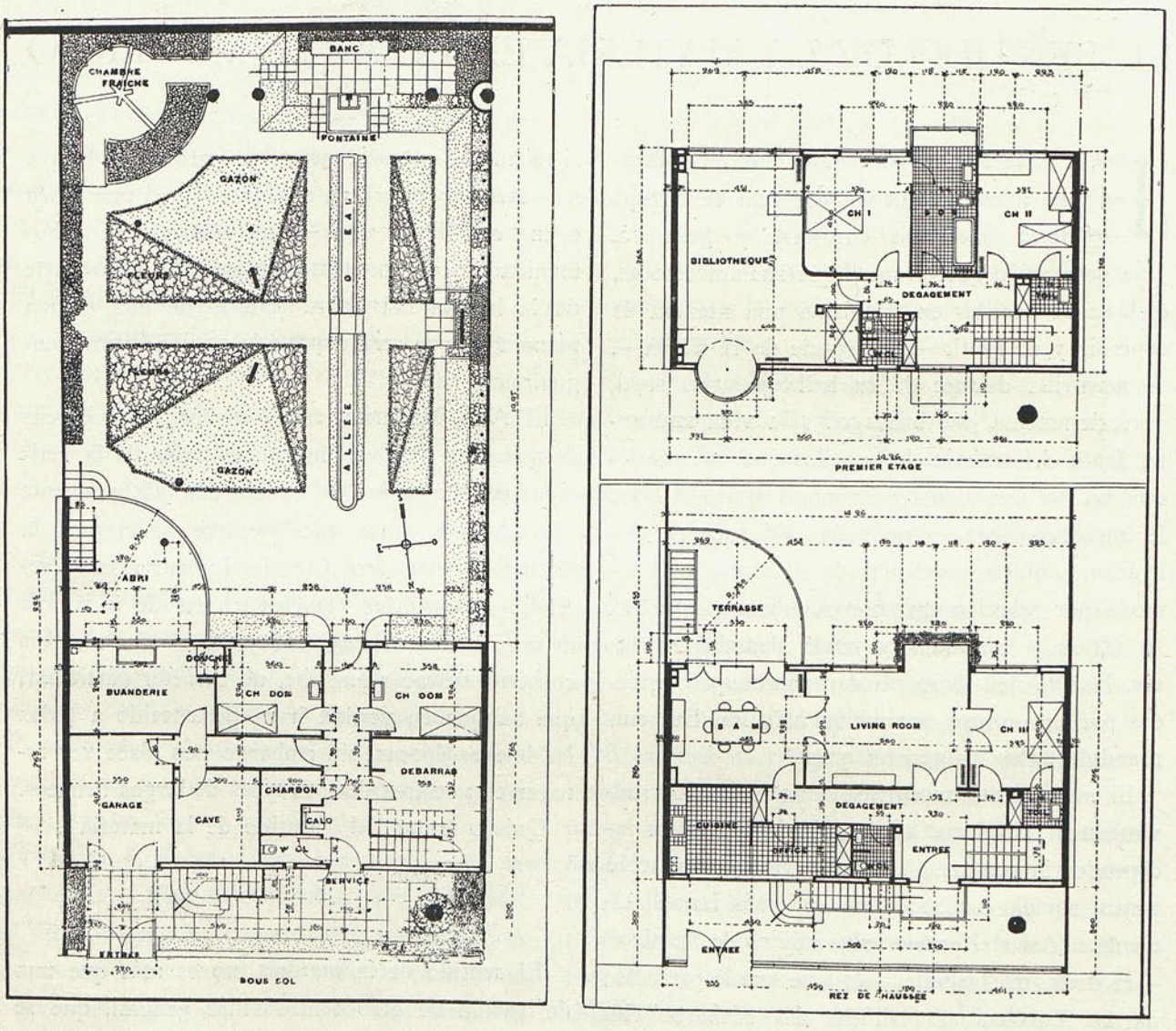


MUEBLE PARA GRABADOS EN LA BIBLIOTECA. *André Lurçat.*

Biblioteca Nacional de España

Obsérvese la planta del jardín y véase cómo sin utilizar de los recursos puestos en juego por los arquitectos paisajistas, puede crearse un jardín, aun situado entre medianerías, en el que el propietario encuentre marco apropiado a sus descansos, disfrutando al mismo tiempo de los encantos de las flores.

Jardín ideal sin jardinero, que necesitará de muy pocos cuidados y donde la tijera y la regadera serán los únicos instrumentos.



Casa de M. Bonsel en Versalles.

Biblioteca Nacional de España

EL SENTIDO DE LA MATÈRIA EN EL ARTE MODERNO

¡El Arte Moderno! Nueva enseña; esfuerzo nuevo alrededor del cual se agrupa una generación entusiasta y generosa. Una generación que, al igual que sus antecesoras, dichosa de percibir en sí misma una manera de concebir y de sentir—una especie de fe nueva—, se maravilla delante de su hallazgo. ¿Es suyo, verdaderamente, ese hallazgo? ¿La vida ambiente, fruto del trabajo de aquellos que ya envejecen, no fué una ayuda a su manifestación? Poco le importa. Ciega, como todas las fuerzas, ella avanza, adquiere conciencia de sí misma, más todavía por reacción que por semejanza, sintetiza su visión y continúa, creyendo descubrir a veces, la ruta que, bajo otros nombres, pero guiadas por una misma aspiración artística, han emprendido todas las generaciones.

El movimiento moderno, como todos los movimientos colectivos, afirma, desde luego, su independencia por medio de una violenta reacción contra aquello que se opone a él más inmediatamente... Así el Renacimiento calificó de "gótico" —es decir, de "salvaje"—el arte que le precedió; así las Revoluciones califican de "bárbaros" los tiempos anteriores a ellas.

La joven época moderna, deslumbrada por su propia luz, no es ni más generosa, ni más injusta que lo que fueron las otras. Ella sigue el mismo curso, estando todavía al principio de su trayectoria.

Pero, lo que hace la felicidad de su fuerza, es que siente íntima, profundamente, que tiene en sí misma la potencia necesaria para crear lo que más tarde aparecerá en conjunto, como una *época* o un "estilo"—es decir—, un momento de la humanidad, o un momento en que una gran parte de la humanidad habrá sentido de una misma manera, lo que será expresado en una misma lengua.

El Arte Moderno, como en todas las épocas descollantes, engloba las ramas todas de la actividad humana: lo que se llamaba antiguamente "las Artes", antes que nosotros hiciéramos la distinción entre Arte, Ciencia, Industria, etc. Pretender exponer las manifestaciones de cada una de esas ramas sería un trabajo vano e inútil. Más conviene destacar una faz, un carácter particular, que aunque en verdad haya pertenecido a todas las buenas épocas, sin embargo nos place ver renacer en nuestros días, después de largos titubeos.

Quiero tratar del "sentido de la materia".

* * *

El sentido de la *materia,* no es más que una derivación de otro sentido más general, que se podría llamar: el sentido de la *calidad,* que por sí solo forma toda estética.

El sentido de la *materia,* como lo indica su nombre, es un especial amor del Artista por el valor intrínseco de los materiales que emplea. Antes de ejecutar una obra, el artista reconoce en la materia aún en bruto, todo ese profundo conjunto de cualidades propias de una piedra, de

Biblioteca Nacional de España

un trozo de madera todavía no desbastado, de un metal, etc. El hombre se encarga de dar a esa materia una forma determinada. Debe someter su naturaleza a producir el efecto deseado; debe sentir que tiene entre sus manos una cosa que existe fuera de su trabajo; que vive, por decir así, de su vida propia y que él debe y quiere respetar.

Todo el chispazo está allí.

De largo tiempo atrás se creía que el Arte era todo. "*La naturaleza debe rendirse al Arte*", se decía. Y cuando ella resistíase, a fuerza de prensa y de cola, a golpe de martillo, o con floridezces, se llegaba quizá a someterla.

El hombre, especie de inconsciente bruto, violando y sacrificando la materia que Dios mismo ha creado, creía hacer obra de arte. En verdad lo que hacía era obra de sordo y de ciego.

Los últimos años del siglo XIX, desde ese punto de vista, son notables. El hombre había llegado a la ciencia, había descubierto la máquina; escrutaba por el microscopio. A la manera del colegial infatuado por su nueva sabiduría, ponía sobre toda la naturaleza el ojo del "maestro". El Romanticismo había encontrado los sentimientos singulares; sólo la excepción es admirable...

Paralelamente el artista debía resentirse de este estado de espíritu, lo que se traducía plásticamente, en insensatos rebuscamientos de formas, complicadas a placer, como por ejemplo en las ebanisterías y en las decoraciones "Art Nouveau". Las decoraciones, particularmente, son insoportables; no se puede dejar una hoja de pergamino, de cuero, de papel, sin cubrirla de superfluos arabescos; un muro debía ser, necesariamente recubierto de pinturas, de molduras, de columnas, etcétera. Por todas partes el hombre, cultivado a medias, imponía su insoportable voluntad, su insoportable ciencia, a la "materia" su hermana, como él creada.

¿Qué sobrevivirá de toda esa obra? No titubeo en decirlo: felizmente poca cosa.

Las obras bellas se defienden por sí mismas, por su sana y lógica constitución. Están amparadas, también, por todo el amor que las sucesivas generaciones les prodigan, salvándolas de los mil pequeños desastres de la vida cotidiana.

Las obras inferiores, cualquiera que haya sido su precio, o el dinero consagrado a su construcción, no tardan en desaparecer bajo las sombras convergentes de la diferencia y del olvido y, en fin, no nos cansaremos de repetirlo, de la materia, que sigue su vida, la cual se pretendía dominar. La madera demasiado encorvada, se endereza y se rasga, la piedra mal empleada se destruye, el hierro transformado en papel recortado no encontrará la mano amorosa que lo salvara de la herrumbre.

El microscopio, el vapor, la química, no son más que juguetes en las manos del hombre, juguetes que lo deslumbran. La naturaleza que los contenía en potencia, siempre contendrá un infinito de más grandes misterios que producen su palpitación.

Y es el honor del Arte Moderno, haber sentido, profundamente, toda la vida misteriosa del ambiente. La humildad espiritual le ha restituído la inmensa ciencia de las "épocas ignorantes".

El escultor ha comprendido que la nobleza no residía en el mármol y el bronce, solamente. De nuevo se tallan las piedras, en toda su variedad, desde la más delicada hasta el granito y el basalto. La estatuita misma de arcilla cocida, vuelve a ver la luz; se la ignoraba desde los tiempos de Grecia. La madera se trabaja en grandes trozos simples, y a cuchillo, sea para la escultura, sea para el grabado. Y, sobre todo, y constantemente, se siente que el Artista, antes de comenzar una obra, no sólo ha previsto una forma a crear de cualquier objeto en el espacio, sino más bien una indicación de vida o pensamiento para fijar mediante un intermediario, del cual sabe respetar su cualidad intrínseca.

El músico, el pintor, "escriben" su pensamien-

Biblioteca Nacional de España

to cada vez más sencillamente. Yo encuentro admirable la manera cómo nuestros pintores modernos, libertándose de las fórmulas y artificios que falsean la tradición, simplifican más y más su paleta. El lápiz es manejado sencillamente, no confundiendo el dibujo en una nube de falsos trazos. La tela, en fin, el papel o el muro conservan su individualidad, no desapareciendo bajo la escena u objeto representado sobre su superficie, pero sí ligando su propia materia a eso nuevo que ellos mantienen.

Esa armonía de los materiales, a la que va unida la armonía de las superficies y de los volúmenes, no es otra cosa que el resurgimiento de uno de los más altos principios del Arte.

El Arte Moderno, del que se ha dicho que era *"el reconocimiento de las clásicas sendas, perdidas por los tristes caminantes de las vías académicas"* reuniéndose a las épocas más puras, se forma de investigación de la verdad viviente, de esencia, de delicadeza, de humildad del artista delante de su propio pensamiento, cuya esencia profunda escapa a él mismo.

La Arquitectura, a su vez, recibe profundamente la influencia de ese sano y puro soplo que viene de todas partes y que ella igualmente dirige.

La Arquitectura moderna, en efecto, siente un fenómeno de renovación, cuyas consecuencias estamos todavía lejos de medir. Sin embargo, participando de la misma pureza, del mismo esmero, de un igual respeto a la naturaleza de las cosas y de la vida, como hemos señalado anteriormente, podemos figurarnos desde ya el camino a recorrer.

Más que todo otro Arte, la Arquitectura es un resultante de la materia. Y, además de los materiales, piedra, madera, hierro, gracia a los cuales ella vive, otros "materiales" podríamos decir, determinan también su concepción. Quiero referirme al aire, a la luz, a nuestra moderna manera de vivir, a nuestras nuevas necesidades.

Del punto de vista de la concepción, desde luego, la renovación consistió en recordarse que el objeto fundamental de la Arquitectura no era el de "hacer bello"—como muchos ingenuamente creían—, sino de llenar una utilidad.

Los tiempos pasados nos han legado tantos palacios, iglesias, templos... ¿Qué había de hacerse el desdichado arquitecto moderno, a quien ya no se encargarían más ni palacios, ni templos, ni iglesias, sino que toda su vida se le obligaría a imaginar cómo edificar casas particulares, o de renta, usinas, estaciones de ferrocarril?

El período de transición fué visible; se aplicó al nuevo problema la vieja solución y las cosas más extravagantes surgieron de todas partes: fachadas de Bancos con las columnas del Partenón, estaciones de ferrocarriles concebidas como catedrales góticas, sin hablar de muchas otras cosas, en las que éste infortunado estilo fué llamado a hacerse cómplice. Innumerables pequeñas casas particulares, de ambiciosos propietarios, se engalanaron de columnas y frontones que antes embellecían los templos de los dioses y los palacios de los reyes.

Podríamos alargar la lista al infinito; referirnos a ciertos cafés decorados con "los leones y los arqueros" asirios... esto era resolver el problema al revés, era querer, antes que todo, "hacer bello" y no conseguir más que hacer sonreír.

La verdadera solución, aquella que realmente conducía a la belleza en un marco nuevo, era mucho más simple. Así lo hicieron los espíritus verdaderamente nutridos del sentimiento de lo Bello y de un verdadero amor a lo clásico, que encontraron, en la lógica y humilde sumisión a los nuevos problemas de nuestra vida moderna. Y esa fué la creación de un estilo arquitectónico tan diferente de aquellos que lo precedieron, como la línea de un poderoso automóvil difiere de una carroza. Ese es el problema de la concepción general. El está íntimamente ligado a aquél de los materiales empleados.

La Arquitectura moderna ha sentido de nuevo

Biblioteca Nacional de España

la belleza de la piedra desnuda, que pocas molduras bastan para valorizar; el revoque, que ya no sobrecarga de esas mismas molduras. El revoque, en efecto, se presta a las decoraciones más complicadas, pero no conserva sino las más sencillas; las demás se desmoronan rápidamente.

En fin, ella ha sabido encontrar el empleo racional y verdaderamente noble de infinidad de materiales artificiales que la Industria, factor nuevo, le aporta cada día más numerosos. Estos materiales, cemento armado, maderas enchapadas, revoques de piedra molida y cemento, "pisos de aglomerados", etc., desconocidos de la Arquitectura antigua, modifican a su vez el problema. Un hecho se nota y es que todos esos materiales son tachados de débiles y feos para la construcción, si no se sabe encontrarles una especial y nueva disposición, respondiendo de la mejor manera a las cualidades particulares de su materia, desconocida o inaplicada hasta entonces.

Esta es la razón de ser esencial del Arquitecto, la de unir al estudio de la exacta ejecución del problema, la aplicación inteligente y sensible de los materiales empleados. La calidad de su concepción arquitectónica, será según la medida de esa sensibilidad, pues ella revela al Artista, es decir, un ser que tiende a la Armonía.

La abstracción del cuadro moderno, al que esas investigaciones conducen; el extraordinario valor que toman sobre superficies razonables toda bella escultura, toda bella pintura, es de un atractivo tal para el espíritu, que a él no sabría renunciar.

"Vamos a la sencillez por el respeto a la circunstancia, la lealtad a los materiales, la lógica arquitectónica. Tendemos hacia lo abstracto, hacia la organización geométrica, por instinto de unidad, por deseo de equilibrio y por cansancio de un arte inconsistente."

El esfuerzo moderno tiene conciencia de sus fines estéticos; aprecia y conserva de la tradición las ideas de un valor humano eterno, pero no vacila en cambiar de formas, propias de sensibilidad que no existen más.

PIERRE AUDRA.

(De la *Revista de la Universidad de Córdoba,* Argentina.)

Biblioteca Nacional de España

PLASTICA MODERNA

MANOLO HUGUE

Esta *persona*, este D. Manuel Hugué, como le hubieran llamado hace un siglo, se le conoce fuera de España por *Manoló*, con acento en la o final, porque fueron los franceses quienes le sacaron de pila, es decir, del anónimo.

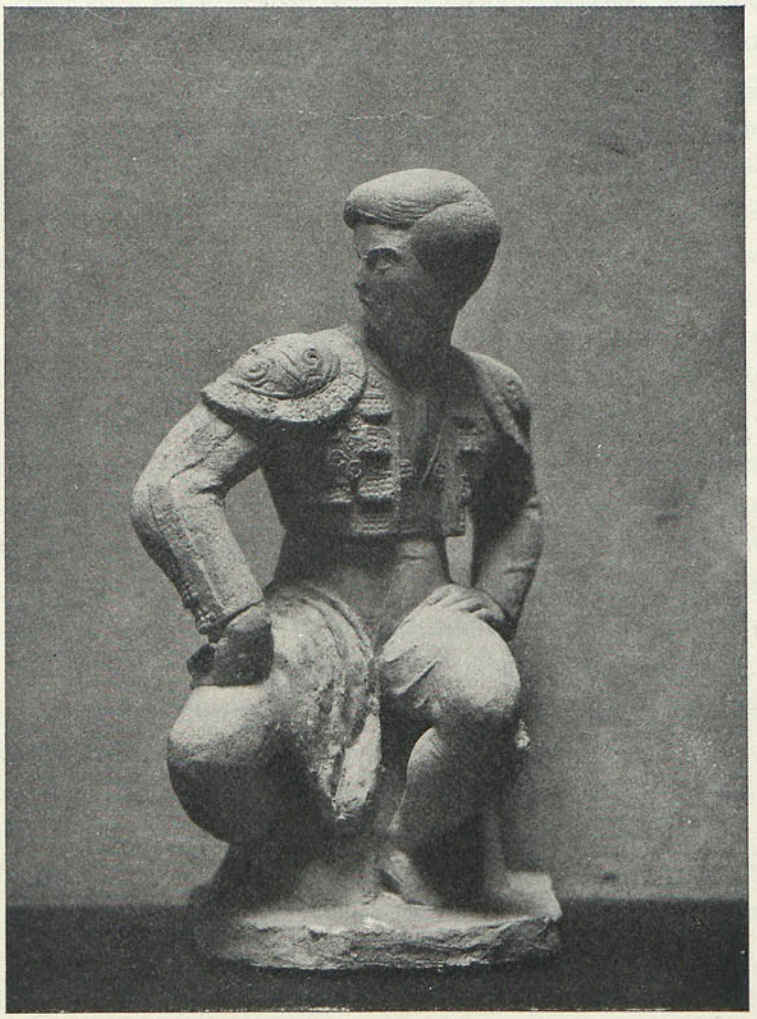
Manolo se escapa a todas mis pesquisas. He podido averiguar que nació en Cuba, el año 1870, que es, por lo tanto posterior a Picasso, aunque fué camarada suyo. Max Jacob, amigo de ambos en la edad bohemia y extremadamente difícil, dedica precisamente en el último número de *Cahiers d'Art* un recuerdo al escultor.

No sería justo llamarle cubano por haber nacido allí. La substancia de su alma se la da el pedazo de tierra que hay entre Barcelona y París. Ha residido mucho en Ceret, pueblecito del Midi, centro famoso un día de los padres del cubismo.

Parece que Manolo combatió la naciente escuela con sátira y con obras, sosteniendo el pabellón de lo clásico. Y esto, que es muy verdad, es lo interesante para mí. Porque conviene aclarar conceptos y saber lo que quiere decir un moderno de veras cuando se declara partidario de lo clásico.

Si se pudiesen recoger aquí todas las anécdotas que corren de Manolo en París, todas las "salidas" de su genio irónico y humildemente altivo, comprenderíamos en seguida que su alistamiento en las filas clásicas no era, así como así, cosa llana, entrega floja. Con su saber y su espíritu se vivifica y transforma la herencia.

Repárese en el ejemplo gráfico que acompaña en estas páginas. Este es su clasicismo. Pero esta



Biblioteca Nacional de España

es su modernidad también. No cabe duda de que ahí debajo existe un recuerdo de cierta figura conocidísima de Miguel Ángel; pero tampoco cabe duda de que ese sentido de la forma no pudo tenerlo un renacentista ni mucho menos un Miguel Angel, es decir, el padre del barroco. Sin cubismo, sin la lucha teórica o verbal que sostuvo Manolo contra esta tendencia, no hubiera llegado él a concebir y ejecutar de esa manera rotunda, redonda; ni a concebir el total sometiendo a un módulo de proporciones todos los elementos; ni a concebir la figura con el aplomo y el apartamiento de lo pintoresco que aquí se ve y se loa. Por consiguiente, ni en forma ni en fondo se halla tan pegado al clasicismo.

Hay que tener en cuenta, cuando hablan los artistas, no tanto las palabras como las intenciones. En unos casos por incapacidad de fijar conceptos y en otros porque desean despistar.

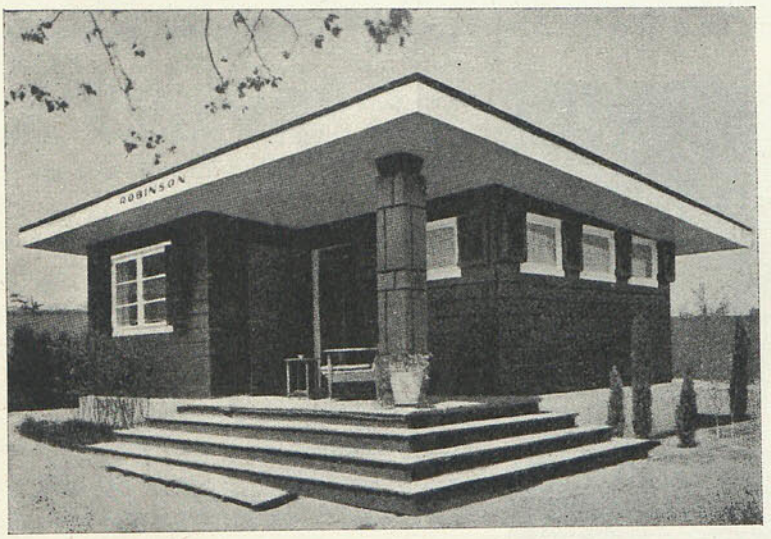
Manolo es sincero al hablar de su clasicismo a pesar de lo que llevo apuntado. Si se relaciona o parangona con los productos cubistas, no hay duda, su trayectoria es clásica. Y, además, por esas cualidades de aplomo, serenidad, recóndita gracia y freno en la expresión.

El ejemplo suyo es de los más curiosos porque ilustra, como dije, en esa discusión ya manida de lo clásico y lo moderno.

J. Moreno Villa.

Biblioteca Nacional de España

REVISTA DE LIBROS

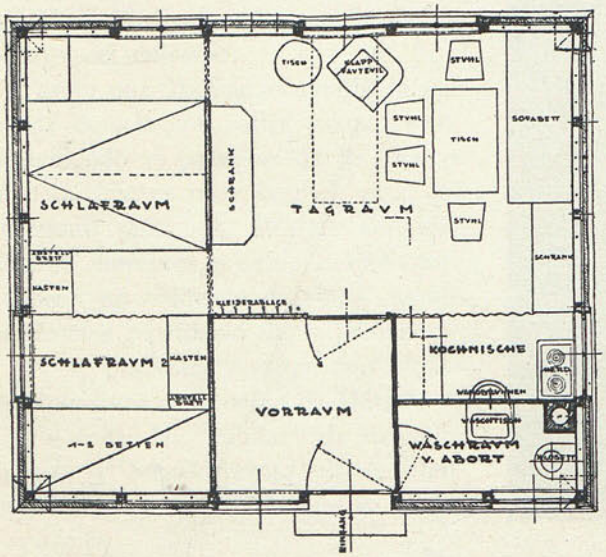


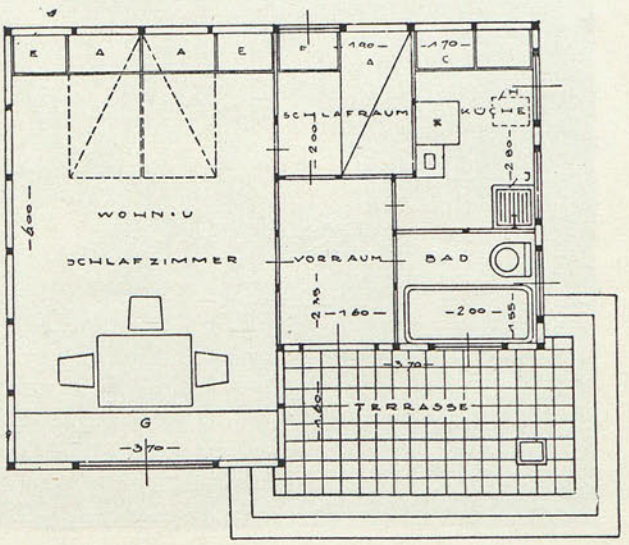
SOMMER - UND FERIENHAUSER, WOCHENENDHAUSER, por el arquitecto *Johannes Bartschat*. Berlín.

Por encargo de la "Deutsche Bauzeitung", Johannes Bartschat ha reunido en este volumen, folleto mejor dicho, de 48 páginas, 100 reproducciones de casitas de campo, de las que llaman en los países sajones, "de fin de semana". Casas que presentan problemas de otro orden que las urbanas y que han sido estudiadas a fondo en Alemania. Los ejemplos que presenta son del profesor y arquitecto Poelzig, del profesor Riemerchmid y de otros, cuyos proyectos fueron premiados en las exposiciones "Das Wochende Berlín" y "Wien und die Wiener".

Recoge Bartschat también algunas casas "sabáticas" inglesas (así se pueden llamar a las que sirven para pasar el sábado y las fiestas), y algunos detalles interesantes de construcción para pequeñas casas y planteamiento de jardines.

Aquí reproducimos dos ejemplos del libro, excelente en fotograbados y presentación.





Biblioteca Nacional de España

MASTERPIECES OF SPANISCH ARCHITECTURE ROMANESQUE AND ALLIED STYLES. One hundred plates from Monumentos Arquitectonicos de España. With Text By John V. Van Pelt, F. A. I. A., A. D. F. Library of Architectural Documents. Volume IV. New York. 1925.

En 199 láminas reprodúcense las de los "Monumentos Arquitectónicos de España" consagradas al arte latino-bizantino y al románico. El autor ha conservado las mismas denominaciones de la vieja y monumental obra—cuyos dibujos y grabados son de muy desigual valor—sin alterar ese calificativo de latino-bizantino que hace bastante años dejó de usarse por impreciso y erróneo. Las láminas de ese estilo (?) y las del románico, están mezcladas, no siguiéndose clasificación cronológica ni geográfica.

El propósito del autor de esta obra es, singularmente, el facilitar a los arquitectos yanquis el conocimiento de una serie de formas que puedan servirles de inspiración en sus creaciones modernas; parece que nuestro arte románico ha inspirado ya algunas obras contemporáneas en los Estados Unidos.

Las breves páginas de introducción no carecen de errores.

Más que para el extraño propósito del editor de las láminas parécenos útil esta obra a los que deseen tener en forma cómoda y manejable una parte de la obra monumental cuyas láminas es casi imposible encontrar después de la guerra. Antes de ella, abundaban por los baratillos y librerías de viejo de Madrid, y podía adquirírselas por poco dinero; su desaparición se nos explicó hace algún tiempo, por haber sido adquiridas todas las que había en el comercio y enviadas a Alemania.

T. B.

DOCUMENTS POUR SERVIR À L'ÉTUDE D'AJANTA. LES FRESQUES DE LA PREMIÉRE GROTTE. *M. Goloubew.* T. X de la col. *Ars. Asiatica.* 56 p. y 71 lám. sueltas (2.100 gr.). En rúst.: 400 fr.

HISTOIRE DE L'ART. T. VIII: L'ART EN EUROPE ET EN AMERIQUE AU 19e SIÈCLE ET AU DEBUT DU 20e. *André Michel.* 2e partie. 292 grab. en el texto y 6 lám. Col. *Histoire de l'Art.* 448 p. (2.300 gr.) En rúst.: 75 fr.

GRANDES CONSTRUCTIONS. BÉTON ARMÈ. ACIER ET VERRE. *Jean Badovici.* 40 p., 54 láms. (1.000 gr.) En rúst.: 100 fr.

LES MONUMENTS HISTORIQUES. T. II NORMANDIE, BRETAGNE, ANJOU, POITOU. *A. de Baudot* et *A. Perrault-Dabot.* 100 fototipias. 132 p. (4.250 grabados). Precio, en cartón: 250 fr.

L'EGLISE ABBATIALE DE SAINT-OUEN DE ROUEN. *André Masson.* 96 p., 45 gr. y 2 planos (200 gr.) En rúst.: 11 fr.

IMPERIAL PALACES OF PEKING. *Osvald Sirén.* 3 vol. IV-74 p. 974 lám. (2.000 grb. cada volumen). En cartón: £ 8. 8. 0. Edición francesa: 750 fr.

L'ARCHITECTURE FRANÇAISE. *Jean Mariette.* 1re. série. Reimpression de l'édition originale de 1727. publiée par *L. Hautecœur.* 16 p. y 36 lám. (1.400 grabados) 150 fr.

LYON *Henri d'Hennezel.* Col. *Les Villes d'Art. célébres.* 148 p., 127 grab. En rúst.: 18 fr.

REVISTA DE REVISTAS

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA. Madrid. Abril-Junio 1927.

Informes oficiales: El arco romano de Medinaceli, por *Manuel Gómez Moreno.*—La capilla de los Vélez en la catedral de Murcia, por *Elías Tormo.*—Castillo de Utrera, por el *Duque de Alba.*—El coro de la iglesia de Turrillas (Navarra), por el *Duque de Alba.*

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA GALLEGA. Coruña. 1 Agosto 1927.

Un ara pagana cristianizada, por *Celestino García Romero.*—Prehistoria gallega: Hachas de bronce de talón (hallazgo de un depósito), por *Angel del Castillo.*—Puentedeume y su comarca, por *Antonio Couceiro Freijomil.*—El monumento a Curros Enríquez.

INGENIERIA Y CONSTRUCCION. Madrid. septiembre 1927.

Un sistema moderno de compuertas, por *Luis M.ª Palacios,* ing. ind.

LA CONSTRUCCION MODERNA. Madrid. 15 septiembre 1927.

El Congreso berlinés de materiales de construcción.—El

Biblioteca Nacional de España

urbanismo en las poblaciones modernas (continuación), por *Ezequiel Porcel, Amadeo Llopart* y *Nicolás Rubio*. Crónica e informaciones.

REVISTA DE OBRAS PUBLICAS. Madrid. 1 Set. 27.

Nomenclatura de materiales y de procedimientos de construcción de pavimentos. Unificación de ensayos de alquitranes, betunes y asfaltos, por *Mario Aguilar*.—Puente de la Victoria sobre el Pioverna, en Cremeno (Italia), por *J. Eugenio Ribera*.—El Congreso de Riegos de Barcelona, por *P. M. González Quijano*.

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION. Darmstadt. Setiembre de 1927.

Exposición de arte en Munich, en el Palacio del Hielo (Glaspalast), 1927. El arte y la actualidad. El problema vital del arte. "El paisaje es un estado de alma". Del valor de la contemplación. Coleccionismo moderno. Sobre la nueva Exposición del Museo Etnológico en Munich. Edificios de la Exposición alemana del teatro. Los primeros muebles alemanes en serie.

DEUTSCHE BAUZEITUNG. Berlín.

20 AGOSTO.

En su suplemento "Construcción y ejecución": *¿Cómo puede construirse en el mínimum (record) de tiempo un hotel de 400 habitaciones*, por el arquitecto Karl Wilhelm Yust, de Nueva York.

3 SEPTIEMBRE.

Ideas de un concurso para la modificación de la orilla izquierda del Main, cerca de la iglesia de los Reyes Magos, en Frankfurt a. m.

10 SEPTIEMBRE.

El nuevo hospital clínico en Freiburg i. B., por Adolf Lorenz.

17 SEPTIEMBRE.

Nueva estación urbana de tranvías con viviendas para empleados, al norte de Berlín. Arq., Jean Krämer.

MODERNE BAUFORMEN. Stutgart. Setiembre 1927.

Gran parte del número reproduce grabados del libro "Internationale neue bankunst", editado por la misma casa de la revista, y del cual hablamos en nuestra sección de libros. Interiores del arquitecto Carl Müller, de Colonia. Comunicaciones del mundo profesional.

L' ARCHITECTURE. París. 15 Set. 1927.

Congreso 51 de los arquitectos franceses (Memorias y discursos).—Albert Mayeux: Una exposición de arte mejicano.

L' ARCHITETTURA ITALIANA. Turín. Setiembre 1927.

Signos precursores, *Gaetano Minucci*.—Algunas afirmaciones del grupo "7", de Milán, arq. *Luigi Figini, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava*.—Seminario Pontificio Pío XI, en Asís, sig. *Giuseppe Momo*. Concursos.

STADTBAUKUNST. Berlín. agosto 1927.

Stübben: Esfuerzos urbanísticos italianos.—Schluckebier: El sentido de los planos de edificación tenidos en cuenta por la ley urbanística de Prusia.—*Gurlitt:* Solicitudes de estilo.

Biblioteca Nacional de España